IL BARETTI

Chi acquista almeno 40 lire di libri nostri riceverà «IL BARETTI» gratis per tutto il 1926

MENSILE — Le edizioni del Baretti — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 1 - Gennaio 1926

E. GIANTURCO
Antologia della poesia tedesca contemporanea
L. 10
Si spedisce franco di porto a chi manda vaglia di L. 10 a Le Edizioni del Baretti Torino

Il teatro italiano non esiste

Quando lo diceva Ferdinando Martini le cricche interessate a linciarlo non ne avrebbero avuto l'audacia. Oggi vi sono in Italia dieci riviste di teatro, quindici scrittori che vivono sulle percentuali degli incassi, dodici stipendiati da Giordani, trecento che sperano di arrivarci, tremila disoccupati che partecipano a tutti i concorsi drammatici, duecento critici e milleduecentoventi portoghesi che si propongono di collocare un articolo teatrale nel giornale del capoluogo o in un rivista d'avanguardia.

Per tutti costoro l'esistenza del teatro italiano è indiscutibile come il loro diritto agli alimenti: contro chi ne dubitasse sono pronti a invocare l'intervento dello Stato.

Si difendono con questi argomenti: oggi sono rappresentate «novità» in numero dieci volte maggiore che un ventennio addietro; Pirandello ha fatto fortuna all'estero; il teatro francese non è più incontrastato signore delle nostre scene.

Proponiamo che la risposta a questi argomenti pratici venga data da gente tecnica di teatro: attori, impresari, scenografi e perchè no, maschere di sala. Vi diranno che senza Gandusio o la Galli il teatro rimane vuoto, che una *prima* di Chiarelli o di Bontempelli significa sempre una crisi storica per i nervi del direttore di teatro che alle 9 di sera guarda l'elenco dei palchi invenduti, che Pirandello non ha tre commedie che possano restare in repertorio.

Questi argomenti valgono i primi. Se i giovani imitano Shaw, Andreiev, Kaiser, invece di Bernstein o di Bataille, proporremo un indirizzo di gratitudine ai circoli filologici del Regno, ma ahimè, i birboni leggono solo le traduzioni francesi.

Discussioni artistiche a parte, un teatro è sempre il segno sensibilissimo della Società, ma una società non si improvvisa, il gusto per lo spettacolo è così delicato e difficile che tutti i *parvenus* vi si compromettono, e tanto peggio se cominciano a peccare nelle grandi intenzioni. Noi siamo pronti a scommettere che il nuovo teatro italiano non avrà una scenografia decorosa, come la nostra plutocrazia, che gli dà il tono non riesce ad avere una *casa* e non conosce le tradizioni della vera eleganza.

Sotto i programmi di relativismo, di spregiudicatezza, di audacia e di avventura, la società di oggi è quella di ieri: e se la nuova borghesia è più cinica ama poi vedersi idealizzata dai poeti secondo le regole del vecchio sentimentalismo. Il mondo di Niccodemi è generico come quello di Chiarelli, Praga rifiorisce vagamente in Pirandello, Bracco e Butti non sono meno einsteiniani di Bontempelli e di De Stefani. La grande tecnica pirandelliana di *Ciascuno a suo modo* ha ancora tutto da imparare dai veri maghi della meccanica teatrale: Sardou è dieci volte più *relativista* dinamico e moderno di Pirandello, futurista da accademia.

Badate che questi confronti non sono rivendicazioni: noi siamo tra quelli che ai tempi delle famose polemiche mandavano congratulazioni a Tilgher per la stroncatura del vecchio teatro e facevano brindisi a Lucio d'Ambra che si divertiva a dimostrare l'inconsistenza del nuovo. Rivoluzionari contro le classi dominanti e conservatori contro i sovversivi.

Il primo poeta del commesso viaggiatore.

La letteratura italiana intorno al '90 fu romantica e milanese. Con Ferrari s'era spenta l'ultima vena goldoniana e garibaldina. Goldoni e Garibaldi passarono nel teatro dialettale, nelle scene provinciali: e questa fu l'autentica letteratura popolare dell'«Italietta di Umberto I». Milano invece aveva bisogno di una «letteratura nazionale», e con Rovetta ebbe la poesia dell'impiegato sentimentale e deluso nella grande città. Rovetta non fu dinamico e futurista perchè non era stato ancora inventato lo sport. Ma, nonostante l'anima buona del poeta, i suoi commessi viaggiatori ribelli affamati sono capaci di qualunque avventura e di qualunque furore e il povero Rovetta è un cattivo scrittore perchè costretto a discutere con questi scamiciati, a predicare loro onesti ideali, a giustificarli con indulgenza sentimentale e con la teoria della miseria sociale.

Praga, il romantico della "crisi„

Invece il mondo di Praga vuole essere il gran mondo. Nelle sue commedie la borghesia milanese vive di reddito, frequenta i teatri, considera l'adulterio con elegante filosofia parigina crede, dopo l'adulterio, di avere conquistato qualche diritto di considerarsi europea.

Ma non c'è in Praga soltanto il convenzionalismo borghese del verismo o del semplicismo positivista. L'autore della *Moglie ideale* è un giovanotto disinvolto, pessimista, cinico, amaro. Ha indovinato prima di Pirandello la sfrenata volontà di potenza di quella plutocrazia che egli si trovava ad osservare nei luoghi di divertimento e di ozio. Se Pirandello fosse capace di costruire un carattere di donna, se sapesse esprimere una contraddizione femminile, le sue donne sarebbero Giulia della *Moglie ideale*, Nicoletta della *Crisi*, Lucia della *Morale della favola*. La curiosità psicologica di Praga ha subito afferrato queste anime, l'eleganza dei loro sofismi, lo squallore del loro relativismo morale. Qualche volta li ha voluti trattare da eroi, eroi della terza Italia, dimentico che la plutocrazia offre soltanto fantocci di legno ed equivoci morali. Il teatro di Praga sarebbe stato felice se egli si fosse accontentato della sua vena di poeta della contraddizione o di umorista implacabile della crisi morale. Ma egli ha temuto di sembrare troppo diabolico e negatore ed ha inseguito il fantasma di un intreccio romantico o di un contenuto drammatico. Scrittore nato della borghesia ha dovuto regalare ai suoi affaristi un'oncia d'ideale o una pasticca di umanità.

Ibsenismo a dosi borboniche

Bracco, spirito più indipendente, preferì dedicarsi a Ibsen. Ne uscì come Butti, stritolato.

Ricordate la *Corsa al piacere*? Brand, strappato dalle gelide alture Kantiane e venuto a transazione colla sensualità. Butti è infatti il romantico che ha paura del pessimismo, e ci offre maschere colorite di salute artificiale nelle quali cerchiamo invano il fondo di amarezza che l'autore li aveva annunciato come caratteristica della sua rigorosa solitudine.

Ma forse in Butti c'è un sottile rimpianto poetico di dover venire a patti con le mistificazioni di una civiltà di predatori.

Invece Bracco era un comico nato. Chi saprebbe scrivere oggi col suo garbo una commedia vivace con dialogo trascurato e leggero come l'*Infedele* o il *Perfetto Amore*? Sarebbe stato un buontempone quasi fino, un piacevole cronista mondano, capace nei momenti di malumore di trovare una sua vena nascosta di tribuno generoso o di tuonare contro i pravi tempi. Volle dalla sua malinconia untuosa e morbida di napoletano monotono ricavare problemi ibseniani e vi si applicò con la tecnica teatrale di Dumas che s'adattava perfettamente a un mondo enfatico e oratorio, di tipo borbonico. Quale psicologia e quali toni ne siano derivati si può vedere dall'isterismo del *Piccolo Santo* e dal dannunzianismo della *Piccola Fonte*. E' verissimo che questi drammacci domenicali possono offrire a un attore come Ruggeri più materia di emozioni popolari che gli arzigogoli del *Giuoco delle Parti*. E a Bracco noi non rimproveriamo di aver fatto del teatro vecchio, siamo desolati che abbia voluto fare del teatro nuovo.

Tignola, cenciaiuolo di Prato

Poichè questa società di banchieri e di avventurieri si faceva sempre più esigente, e voleva la crisi d'anima, e il dramma storico e il teatro all'aperto e i costumi di Caramba, Benelli decise di chiudersi per essa in biblioteca. Allestì progetti mistici, adulterii quattrocenteschi, sogni di destini imperiali. In queste mistificazioni l'astioso estro del crepuscolare fallito ha cercato di disegnare la sua autobiografia, dando colori retorici alla propria mediocre perfidia. Ma la critica definitiva dell'eroe Giannetto è stata detta da Tina di Lorenzo quando dimostrò identica con il suo temperamento femminile la mezza anima di questo fiorentinaccio, becero e fazioso. La storia di Sem è la storia di una scimmia di D'Annunzio e la sua malinconia lirica è disarmata da una grammatica rabbiosa e impotente.

Il padre del grottesco

Niccodemi è più un eclettico che un buongustaio. Così per quasi dieci anni è stato il più tipico e fortunato scrittore italiano di teatro: ed è infatti un drammaturgo di importazione. La casa produttrice si chiama Bernstein-Réjane. Senza la Réjane e il noviziato parigino gli italiani non avrebbero conosciuto questo curioso avventuriero del teatro, cinico dell'abilità giornalista del palcoscenico: un vero prodotto di lusso. Ma Niccodemi non ha nel sangue la brutale e meccanica mondanità delle belle tradizioni parigine; il suo è un giuoco rude e sterile di combinazioni ora troppo goffe, ora poco agili. Gli manca un pubblico che secondi e sottolinei il manierismo della sua malizia, ed è costretto allora a farsi tribuno militante, a prendere sul serio le tesi sociali del *Titano* e della *Volata* o il sentimentalismo balordo di *Scampolo* e della *Maestrina*.

Il suo cinismo lo porterebbe a restare osservatore dei suoi personaggi a schernirli capricciosamente. Conoscendo i goffi artifici e le sfrontate esibizioni del teatro e degli spettatori, Niccodemi li ha trattati come materia ignobile di speculazione, ha fatto del rancido sentimentalismo con una bestemmia a fior di labbra, ed è stato galantuomo almeno nel profanare i sogni d'arte ipocriti con una grottesca ironia.

Un figlio di guerra

Gli successe un ragazzo più svelto di lui: del grottesco e dell'ironia costui fece una nuova poetica. Al suo grottesco trovò un titolo da provinciale sentenzioso: *La maschera e il volto* e cominciò a spacciarne la formula come specifico: il teatro italiano era finalmente nato. La formula, per arricchiti di guerra e allievi di Hennequin e Weber era questa: una situazione borghese elementarissima + battute rapidissime + definizioni filosofiche bolse + cretinismo sentimentale + ventidue o ventitrè tradimenti + balli + musica + allegria; previste le scene vuote, le papere degli attori, le bucce di arancio del loggione, tutto al superlativo, tutto in violenta esuberanza e in elettrizzante disordine. Per la prima volta le classi dirigenti italiane si vedevano diventate centro del giuoco, potevano immaginarsi di interloquire nello spettacolo serale o di trasportare il pariginismo ambiguo dei loro salotti equivoci nello sfondo di una scena classica. Chiarelli era un perfetto professore di belle maniere. Se si vuole il segreto della fortuna di questo scrittore mediocre, più noioso di Cavacchioli e di Antonelli, bisogna pensare che egli ebbe il genio della moda e il gusto del pettegolezzo, come un banchiere improvvisato in anni di inflazionismo monetario.

Benelli a Cuneo

Nella vita italiana come tutti sanno ha importanza il regionalismo, amore del campanile; ogni provincia vuole avere il suo D'Annunzio: Cuneo ebbe Nino Berrini, che oggi non dedica più i suoi versi a Giovanni Giolitti. Berrini veramente non copiò D'Annunzio: si accontentò di Benelli come modello mezzano. Noi abbiamo conosciuto Berrini prima che fosse celebre, quando si destreggiava tra le attrici, critico drammatico e drammaturgo *in nuce*. Una nostra indiscrezione ora ci parrebbe quasi un tradimento perchè lo abbiamo stimato un rude e resistente lavoratore sin da quando preparava le sue campagne liriche e ci sapeva dire esattamente di quante parole dovesse comporsi un atto comico gradito al pubblico e quanti minuti convenisse durassero le scene e in quanti versi dovesse stare una parlata d'amore. Berrini sa molto bene che il teatro italiano è una mistificazione, un campo aperto al primo occupante; gli basta pensare che per qualche anno toccò proprio a lui la parte del caposcuola.

Liolà a Corte

Pirandello invece cominciò sdegnando gli onori. Faceva il rivoluzionario e voleva vedersi intorno soltanto dei giovani. Pareva uno spirito bizzarro: un siculo nomade, non di parte saracena come Borgese, ma dei più antichi autoctoni appena grecizzato. Dovendo stare a Roma, si teneva guardingo e sospettoso in aperta campagna e si divertiva in maldicenze contro i potenti.

Questo professore di maestre tra la correzione di un compito e un motto di spirito veniva scrivendo certe novelle argute che tra i suoi contadini di Girgenti sono quasi un patrimonio avito: novelle di creature derelitte; e nel tono del raccontatore sapeva introdurre il patetico della sua rassegnazione languida di maestro, vittima negletta della società. Se si vuol dire il vero, da questa prosa nata nella provincia più disgraziata d'Italia, la «letteratura nazionale» era ancor più lontana che dalla robusta vena epica di Verga.

E quando tentò il teatro, sempre tra un dovere d'ufficio e uno svago letterario, come per aiutarsi a vincere senza impazienza il suo gramo destino Pirandello fece ancora del teatro dialettale. Quasi fu per amore e fedeltà ad un suo conterraneo, Angelo Musco. E infatti di *Liolà*, prima commedia pirandelliana, Angelo Musco, che non era ancora un comico sciupato dal pubblico delle grandi metropoli, fece la sua creazione più bella, tra il melanconico, il tragico e l'antico.

Liolà è un mito solare, un festoso trionfo di popolo, uno schietto canto fiabesco. Una *Mandragola* agreste, vissuta nella malizia del villaggio, trasformata in un canto epico alla fecondità. E' probabile che Pirandello metta oggi Liolà tra le opere rifiutate: non l'ha ristampata e Tilgher, suo interprete autorizzato, non ne ha mai fatto cenno.

Ormai Pirandello è sicuro di essere diventato il poeta di una nuova civiltà, il relativismo. Gli hanno fatto inventare il teatro della doppia verità, più antico di Shakespeare. E' vero che alla sua sveltezza di siciliano è riuscito talvolta specialmente nei *Sei personaggi in cerca di autore*, di trovare toni modernissimi di *poeta della dialettica*, ma questo è un giuoco troppo arrischiato e sottile perchè giovi ripeterlo.

Vestire gli ignudi, *La vita che ti diedi*, *Ciascuno a suo modo* e prima *Il giuoco delle parti*, *Enrico IV* ecc. mostrano un Pirandello aulico e pedante che rovesciando le formule tradizionali crede di aver scoperto un filone di poesia. Tolto alla sua malinconia incolta patetica e agreste, portato in mezzo ai problemi contemporanei che non intende, Pirandello si è fatto futurista e profeta di dinamismo: il suo dialogo è diventato polemico, giornalistico, e spoglio di candore e il suo mondo si è popolato di sradicati e di giocolieri.

Rosso di San Secondo, satiro

Se Pirandello è un passato, Rosso di San Secondo non è più una promessa. La tragedia del mediterraneo, ci è diventata stucchevole. Sappiamo troppo bene che tutto il suo teatro non gli è servito che a corteggiare attrici. Nel dissidio tra l'*ardore dello zolfo* e le *brume dei giardini nordici* ha espresso la più frenetica storia di fatti personali. Ha sognato ville lussuriose, appagamenti voluttuosi, folli avidità: ha cantato l'angoscia di *non poter sensualmente chiudere la primavera in un sapor della bocca, in un fremito di narici*.

Chi ricorda un Rosso di San Secondo lirico di fini sorrisi e di perplessità di vagabondaggio trova nel suo teatro soltanto l'impotenza di un satiro scatenato.

Conclusione

Ora se tali sono i capiscuola diteci voi, lettori, quali saranno i giovani, quali le promesse e il clima del teatro italiano.

SILVIO ALFIERE.

1926

Nel 1926 il Baretti sarà una Rivista agile, spregiudicata, scritta tutta da giovani, italiani e stranieri, che hanno qualcosa di nuovo da dire e non da difendere una mediocre fama professionale. Per la sua tradizione IL BARETTI è già riconosciuto come il giornale italiano più seriamente informato di cose europee.

***

Gli abbonati si affrettino a rinnovare l'abbonamento.

Chi riceve la Rivista a titolo di saggio si abboni.

Il prossimo numero sarà solo più spedito a chi è in regola con l'amministrazione.

Gli amici ci mandino l'abbonamento sostenitore e ci trovino nuovi abbonati.

Pubblicheremo nel prossimo numero l'elenco dei signori che hanno ricevuto IL BARETTI per tutto il 1925 e non hanno ancora pagato l'abbonamento scaduto.

Spediremo volentieri numeri di saggio a indirizzi di probabili abbonati.

REGIA QUESTURA DI TORINO

Torino, 18 Novembre 1925.

Di seguito alla nota 11 corrente pari numero trascrivo per la sollecita esecuzione la Prefettizia 16 corrente:

In considerazione della azione nettamente antinazionale esplicata dal dott. Piero Gobetti pregasi diffidarlo a verbale a cessare da qualsiasi attività editoriale.

Pregasi dare assicurazione e trasmettere copia del verbale.

IL QUESTORE.

L'anno millenovecentoventicinque addì venticinque del mese di novembre in Torino, noi sottoscritto, Ufficiale di Polizia Giudiziaria, ci siamo recati nell'abitazione del Dott. Piero Gobetti di Giovan Battista e di Angela Canuto, nato a Torino il 19 giugno 1901, qui abitante in Via Fabro numero 6, essendo questi in letto malato, ed in ottemperanza prefettizia 16 corrente, in considerazione della azione nettamente antinazionale dal medesimo esplicata, è stato diffidato a cessare da qualsiasi attività editoriale.

(*Seguono le firme*).

La conseguenza di questa nuova diffida è la sospensione dell'attività editoriale di Piero Gobetti.

La vita del BARETTI *è assicurata dalla nuova società anonima* LE EDIZIONI DEL BARETTI, *che continuerà la sola attività letteraria e artistica dell'editore Gobetti. A questa società il Gobetti intende rimanere estraneo.*

Per tutto il 1926 il Baretti *sarà mensile e manterrà il suo indirizzo e i suoi collaboratori.*

Con questo numero Piero Gobetti cessa di esserne il direttore.

Ritratto romantico di Ibsen

Dicono che Ibsen non si legge più. Non è più vicino allo « spirito contemporaneo ». I suoi « problemi » non parlano più all'orecchio che ha capito la dialettica; e gli uomini sentono le tragedie moderne ciascuno a suo modo.

Parleremo dunque da romantici dicendo che Ibsen chiede al suo lettore un'anima eroica. Nessun profeta fu più disarmato di lui che dice la sua parola ribelle ed austera a una civiltà decadente, a popoli frolli, sprovvisti di minoranze capaci di grandi sogni e di sacrificio. Parla a pochi; la sua arte è impopolare e si dimentica che fu la prima voce rivoluzionaria del teatro europeo.

In Italia Ibsen trovò la più grande interprete, la Duse, e il critico più tormentato e più simile alla sua solitudine, Slataper, vittima, come lui del dissidio tra arte e morale. Eppure ebbe la popolarità solo attraverso al fraintendimento e al volgarizzamento che degli *Spettri* fece Zacconi.

Chi ama Ibsen non si fa scrupolo di sembrare tendenzioso per disegnarne un ritratto completamente ripugnante alla famigliarità e alla leggerezza con cui lo si usa considerare dopo averlo piacevolmente imborghesito e raffinato dai troppi toni aspri e violenti. Bisogna collocarlo nella sua vera atmosfera tragica di democrazia guerriera, ricostruirne il tormento metafisico, la lotta contro il troppo umano, l'idea fissa della divinità inesorabile, la ispirazione spoglia di carità e di indulgenza.

Nell'eroica coerenza del poeta norvegese si può cogliere, durante il corso degli anni, una chiarezza sempre più impressionante di stile e di coscienza. L'itinerario di Ibsen è quello dell'eroe che cerca il suo ambiente. Prima grida la sua originalità e la sua passione: si direbbe un vendicatore scatenato; poi si chiude in sè stesso, si fa discreto, trova intorno a sè risonanze, può confinarsi, ragionare il suo tormento: l'eroe ha raggiunto nel dramma la sua serenità e il suo equilibrio; la tragedia non è più l'eccezione, ma la vita di tutti i giorni. Catilina è diventato Borkman, Allmers, Furia è diventata Hedda.

Nel dramma di *Catilina* il protagonista si accontenta ancora di programmi, esulta di romantiche fiducie; Ibsen crede al suo Catilina, soffre di doverlo riconoscere invalido al compito che gli ha assegnato. E' il momento della candida fede: Ibsen ha regalato ai suoi personaggi le sue preoccupazioni ed è trepido e curioso degli effetti che ne verranno. Nella rancura inacidita di Furia c'è già la donna ibseniana, perversa e misteriosa ma Aurelia, spirito del bene, le si contrappone troppo ingenuamente. Il poeta ha dato a queste aspirazione gonfie o imprigionate, un tragico scenario di fantasia storica: e la sua retorica è stata davvero provvidenziale nell'attenuare il verismo del suo Catilina troppo nordico e della sua Roma troppo borghese. Però i viaggi storici di Ibsen giovane furono tutti infelici e inconcludenti. Anche nella *Signora Inger*, egli finì per mettere nomi medioevali a procedimenti di intrigo polizieschi.

Il giovane ribelle soffocava tra le chiuse pareti domestiche e tra le mura della città filistea: eppure la storia sua e della sua gente lo allettava per epica seduzione. Il *Festino a Solhaug* e i *Vikingi in Helgoland*, infatti, sono le prime opere del suo più puro istinto. Qui la verità etica riposa nei toni ben appropriati di Sigurd e di Hjordis, è già sua maturata esperienza e tornerà nel Borkmann.

Il rigorismo morale dello scrittore, che in Brand rivelerà ancora tanta chiusa e sofferente aridezza, qui s'accorda col mito quasi cordialmente.

Ma prima che diventi legge del quotidiano, anima di un mondo spontaneo e proprio, non più preso a prestito, occorre che la tragedia di Ibsen, incompreso e protestante, eroe sacrificato, si prolunghi di altri trent'anni, e il suo stile acquisti più profonde confidenze con le magie delle anime che si confessano.

Poverissimo di intuizioni originali è il pensiero e la cultura è quella comune dei tempi. Difficilmente egli si interessa alle idee che non siano diventate tragedia di un uomo. Eppure il suo stile chiede quasi peculiarmente la forma dell'aforisma: ogni sua osservazione vorrebbe il rilievo deciso della *massima*; diresti che il suo sconsolato pessimismo riesca almeno ad armare i suoi fantasmi di una certezza apodittica. Così accade che anche nelle opere giovanili noi troviamo continue costellazioni di sorprendenti affermazioni, e si respiri l'atmosfera della scoperta, proprio quando credevamo di essere soffocati dall'incertezza e dalla banalità. Nelle opere della maturità ibseniana invece c'è una lucidità fantastica, quasi di sonnambulo che può dire parole fatali con indifferente serenità e risolve i tormenti personali impassibilmente come se si trattasse di problemi metafisici.

Come questa chiarificazione sia lenta e faticosa potete vedere attraverso la *Commedia dell'amore*. Questa vorrebbe essere satira ed è il grido più disperato di Ibsen contro il soffocamento delle abitudini e la grettezza filistea. Uno sforzo di elevazione in cui già la catastrofe nasce *ibsenianamente* per il fatto stesso che è presente una idealità. La meschinità angusta in cui si è costretti a vivere è descritta con penetrazione dolorosa; ma vorrebbe darsi ragione anche di ciò che odia sicchè nello studio d'ambiente c'è qualche simpatia almeno per il fatto che se ne constata l'ineluttabilità. Eppure il primo grido di libertà è già un suicidio. La logica dell'ideale negli eroi ibseniani non si può accordare con la realtà. Decisamente i colloqui di Falk e di Swanild annunciano l'Ibsen dei capolavori, sebbene nella loro comunicazione di suicidi si introduca l'angustia di un rimpianto. La seduzione primaverile di quest'opera rimane il più candido sorriso della natura aperta e inebriante in un mondo che rapidamente fu domato dalla sovrana aridità di un imperativo categorico. E ancora l'autore non riesce a vincere l'intima retorica di esuberanza a cui i suoi eroi si abbandonano nell'atto che comunicano col mondo. L'impassibilità di Hedda Gabler non fu una facile conquista. La retorica, la sopravalutazione di se stessi rimane il peccato originale di tutti gli eroi ibseniani. Essi devono poi scontare in silenzio. Peraltro nella *Commedia dell'amore* viene accettato il compromesso. La ribellione di Falk è oratoria come la sua rinuncia, la sua azione è più di scatti nervosi che di eroismi. Swanild è un'apparizione precoce, un sogno d'innamorato. Così il drammaturgo si fermava per stanchezza all'idillio.

Bisogna lasciare che la satira del mondo borghese si raffini e che lo sdegno si faccia sereno; che attraverso *La lega della gioventù*, *I sostegni della società* e il *Nemico del popolo*, Brand provi tutte le delusioni ed esperimenti l'impossibilità di lottare. Ibsen si separerà dal mondo definitivamente quando constaterà tutto il ridicolo che c'è nell'entusiasmo di Stockman. Allora il suo dramma troverà architetture fantastiche sovranamente primitive e classiche, e cercherà francamente la purezza e la semplicità greca.

Abolisce il mondo estraneo, i personaggi inutili: la vita di ognuno è nella sua storia, nel suo istinto. Gli eroi sono eccezionali soltanto nella loro concentrazione, non nelle azioni. La grandezza degli avvenimenti è commisurata alla logica interiore. In *Rosmersholm* rimane solo più l'eco della politica. A Solness, per il suo ideale basta una torre. Nel *Piccolo Eyolf* il tragico quotidiano è ancora più chiuso e non chiede nulla al mondo esterno. Qui i fatti che verranno, i fatti esterni, sono anticipati nel presentimento e nella confidenza. Perciò il dramma è tutto nei colloqui di Allmers e di Rita. Ibsen ha trovato nuove forme di tortura ragionata e non si serve più della catastrofe, nè delle ribellioni. La poesia dell'ineluttabilità non ha più bisogno di antecedenti, si svolge tutta sulla scena e nella crisi di poche ore si riassume il destino della umanità.

Se non ci fosse quest'atmosfera tragica e cosmica non potremmo spiegarci la prolungata ed esasperata discussione di Rebecca e di Rosmer. *Rosmersholm*, uno dei drammi più ricchi di difetti della maturità ibseniana, ha la sua invincibile seduzione in questo, che noi vediamo tutto il processo per cui una semplice donnetta si angelica e si transumana. Noioso si annuncia l'intrigo e il tormento di Rebecca che vuol diventare moglie di Rosmer; senonchè appena ella può essere contenta, eccola per incanto assurta alla dignità dell'eroe isbeniano, cui ogni appagamento è negato: essa deve morire. Fato grigio di pioggia greve e di cavalli bianchi.

La linea del dramma classico è trovata in *Hedda Gabler*, il dramma dell'istinto di Ibsen, squallore oggettivo, suicidio idillico. Tutto ciò che era patologico ed eccezionale, qui è diventato poesia. Il poeta rinuncia ai fatti personali, evita rigorosamente le confessioni. E infatti nella realizzazione fantastica si sentono i limiti di questo disperato studio oggettivo che talvolta è persino crudo. In compenso l'artista rivela la sua più acuta ironia, nel dialogo tagliente, analitico, inesorabile che dà un rilievo a tutte le sottigliezze e a tutte le interruzioni.

Se confrontate l'ispirata freddezza di Hedda con le calde esortazioni di Furia, con i programmi selvaggi di Hjordis, e anche con la melodica ingenuità ingiustamente famosa di Nora (*Casa di bambole* non è un *inferno* poetico), voi sentite quali tormenti abbia dovuto soffrire Ibsen per mettere in bocca ai suoi protagonisti un linguaggio proprio.

E i segreti della grammatica e dello stile ibseniano nascondono veramente la condanna e la liberazione di un uomo mosso per rinnovare il mondo che ha trovato Dio nella solitudine del suo pessimismo e nella rinuncia a tutte le speranze.

BARETTI.

Commemorazione di S. Esenin

Sergio Esenin è entrato nella letteratura giovanissimo e dalle sue prime apparizioni egli incominciò a « cantare » i suoi versi. La sua anima poetica si era formata non come prodotto della lettura dei poeti predecessori, ma indipendentemente — nel suo villaggio, nella sua casa di contadino. La rivoluzione sfrenò in questo giovane contadino l'amore delle risse e degli scandali. Egli ama fare il rissaiuolo e nei versi e nella vita. Ma anche in questo Esenin ha del talento, egli si distingue evidentemente dai piccoli poeti, che si trascinavano dietro di lui e le cui trovate erano soltanto noiose. Adesso per Esenin viene un periodo nuovo. Evidentemente egli è stanco di fare il rissaiuolo. E nei versi è comparsa anche la riflessione e nello stesso tempo la loro forma è diventata più semplice.

Non intendo affermare che l'attuale disposizione d'animo di Esenin sia stabile, ma in ogni caso essa esiste e rappresenta un interessante periodo nello sviluppo di questo geniale poeta. Esenin chiama se stesso « poeta scandalista russo ».

Per noi non c'è nulla di nuovo in questa affermazione. Nei Russi, e particolarmente in quelli che avevano ingegno, è stato sempre abbondante l'elemento scandalistico. In Esenin questo elemento ha un carattere nettamen moderno: egli conduce vita licenziosa negli anni della fame in varie « stalle » di poeti, corre di notte per Mosca con una secchhia di colore e cambia i nomi delle vecchie vie dando loro i nomi di Esenin e di Marienhof, ma Mosca non lo soddisfa: egli provoca ogni sorta di scandali insieme alla Duncan e in Europa e in America, per poi ritornare al villaggio e sedersi, facendo un inchino, sulla panca di contadino. Sarà un bene, se anche la reazione alla fase del teppismo sarà russa, chè la sua Musa sarà più profonda e più penetrata di vita. Così, almeno, è avvenuto sempre nei Russi.

dalla *Volja Rossi*, di Praga
(Trad. di ETTORE LO GATTO).

PILLOLE

Ambiguità del letterato italiano.

« A noi non ripugna d'udire il linguaggio dei mercanti e dei giocolieri, nè di dividere la nostra magra gloria con il lottatore e con il corridore d'arena »

U. FRACCHIA, in *Fiera*.

Gli uomini di quarant'anni.

Da una generazione di gladiatori e di stroncatori, a poco a poco, passata l'età sinodale, è venuta fuori tutta una schiera di facili e addomesticati elogiatori delle cose più vili del mercato letterario; e da una generazione di mistici del capolavoro, tutta una fitta schiera di compiaciuti e rasserenati scrittori di « terze pagine di giornale ».

Leonardo, dicembre.

Vecchie definizioni di Soffici.

G. A. BORGESE: *Il giovine centenario.*
UGO OJETTI: *Il commesso viaggiatore del nulla.*

Ojetti aspetta la terza edizione dei "Poeti d'oggi,,

Delle prime quattro note di Sisifo nella *Fiera* due sono consacrate alla lode di Papini e di Soffici.

Un accademico di domani.

Ci auguriamo che sia fatto posto piuttosto ai giovani (e per tali s'intendono in Italia gli uomini dai quarant'anni in su) in piena maturità e vigore di forze, capaci di dare a quest'Accademia antiaccademica un impulso veramente vitale.

U. FRACCHIA, in *Fiera*.

Galleria degli imbalsamati

F. T.

Cantiamo il precursore. Cantiamo il nostro uomo rappresentativo. Rivendichiamolo contro tutti i plagi. Il puro genio della stirpe; il difensore della latinità a Bolzano e a Tokio.

Lo proclameremo in Campidoglio maestro autentico dei suoi concittadini, fanatico e buontempone, filisteo e patriotta, improvvisatore e avventuriero, mirabile mistificatore internazionale, Conte Gorani in casa di Corrado Brando.

Propagandista, patriotta all'estero. Ha affermato nel mondo la nostra arte contemporanea con la bella violenza dei tenebrosi storici eroi della stirpe. Non per ironia, — per dinamismo è nato l'italianissimo nell'imperiale Alessandria (Africa romana) ed ha scritto in francese la prima dozzina di libri non ancora superdinamici.

* * *

Ma nell'allegria di questa celebrazione sorridente Marinetti diventerebbe ipocondriaco. Egli è un uomo serio e non sa stare all'ironia. La sua vita è votata a una missione, la sua impassibilità ascetica di spirito pratico gli impone in tutti i casi una condotta studiata e appropriata. Ha dovuto uccidere la spontaneità per essere l'uomo rappresentativo di una razza spontanea e irriflessiva.

In terra di condottieri e di eroi è stato pronto a trasformare il dilettantismo della selvaggia avanguardia parigina in fogge e riti di combattimento severo. Ebbe a Milano il circo per la sua giostra: azienda commerciale, ufficio di collocamento, agenzia di chiaccheroni scocciatori e sfacciati, organizzazione di pubblicità *reclame*, grancassa. Il movimento di corso Venezia fu una nuova disfida di Barletta, moderna, commerciale, romantica. Come Mafarka, creò dal nulla. Nacquero ogni giorno nuove covate, nuove generazioni futuriste e Marinetti trovava un posto per tutti. Instaurò la religione della velocità, la poesia dello sport; trovò teatri per la forza fisica, il coraggio temerario, la vita pericolosa. Con Russolo intonarumori sportivi e studenti milanesi fecero la loro prima rivoluzione.

Nel condottiero una fantasia africana di immagini fra torbide e luminose, sotto la faccia tosta più imperturbabile; un bisogno « mediterraneo » di espansione sotto il cipiglio severo e sotto l'aforisma sentenzioso. Precursori degli squallidi eroi della nostra generazione, incapaci di confidenza e di intimità, predicatori di energia per paura della solitudine, per paura di dover fare i conti con se stessi. La maschera e il cipiglio dovrebbero nascondere l'aridità. La compromettente e ineducata abitudine di pensare in pubblico vale come illusione e apparenza del pensiero.

Non si può immaginare, senza averla provata, la tristezza di un *tête à tête* con Marinetti. Se riflette vi dà un'impressione di sforzo e di pena; nulla ha da dirvi e i suoi silenzi ispirano disagio e pietà. La sua grande scoperta artistica è il teatro di varietà, la sua religione il tattilismo. Toglietelo agli artifici di luce del palcoscenico e avrete l'impresario disarmato. Vive di rumori e di trovate. E' un oratore smontato se non può ripetere con la folla un dialogo addomesticato. Ha bisogno della grancassa, degli intona-rumori, di un codazzo di adulatori pacchiani e di servi zelanti che gli facciano da coro che lo sollevino dalla sua malinconia da teatro di burattini, che lo aiutino ad esaltarsi. L'accompagnamento della sua banda gli da una garanzia di continuità della sua mistificazione, la sagra e la festa la proteggono come una schiera di pretoriani.

L'esame del suo stile può confermare la sua incompatibilità con le idee, con la vivacità, con la fantasia. *I manifesti* hanno la vivacità polemica del più tenace e pedante professore tedesco. Sono insistenti e noiosi, divisi in capitoli e in paragrafi scolastici come un catechismo, schematici come un trattato. Quando s'abbandona all'onda del lirismo allora le parole in libertà e le proposizioni asintattiche ritraggono la sua anima vuota e sconnessa, le sue doti di osservatore semplicista devoto al più grossolano impressionismo, senza continuità lirica.

Ci ha dato l'arte tipica del commesso viaggiatore, dello studente impaziente, del veloce imbecille, col falso titolo: primitivismo e sana barbarie! Noi ricordiamo poche pagine di Marinetti in cui abbiamo sentito il brullo del deserto, poche immagini di sensualità orientale, chiuse e soffocate tra una fioritura di enfasi, di declamazioni, di africana voluttà impotente. Arte rappresentativa.

MACOUF.

Nei prossimi numeri: 2. Il saraceno Borgese. 3. Bontempelli. 4. Soffici. 5. Fracchia, ecc.

IL ROCCOLO

Nelle *Reminiscenze della propria vita* di Lodovico Sauli d'Igliano, il piemontese e subalpinissimo diplomatico di Carlo Alberto, si può leggere a pag. 263 del 1° volume, edizione Albrighi, un gentile aneddoto, relativo al tempo in cui il Sauli era impiegato alla Prefettura, — Prefettura allora napoleonica, — di Torino. Ecco l'aneddoto:

«In quei tempi capitò nella nostra camera il «signor Grassi, il quale lavorava in un'altra «divisione, e veniva chiedendo come il verbo «filare si potesse tradurre in latino. Gli altri «ammutolirono; ed io dissi: «*neo, nes, nere*». «Questo lo so, disse il Grassi; ma la voce *nere* «non è di buona latinità. «Pure è usata da «Ovidio, ripigliai, là dove nei *Fasti* descrive «Lucrezia che dispensa il lavoro alle ancelle. «Ovidio, replicò il Grassi, Ovidio non fa auto«rità. Era peraltro, diss'io, scrittore del secol «d'oro d'Augusto. Ma se l'autorità di Ovidio «non vale valga quella di Tibullo: *Di tibi talia nento*». Il Grassi finì col dire: «All'au«torità di Tibullo piego le mie bandiere, e non «ho cosa alcuna da opporre. Bravo, soggiunse; «si vede che Ella non ha gettato il tempo du«rante la prima sua gioventù».

Perchè non ci siano dubbi, conviene ripetere che questo dialogo si svolgeva fra due impiegatucci di prefettura, a Torino, nell'anno 1807 e che Torino passava allora per la Beozia italiana, e che, effettivamente, nel 1807, essa era un po' intontita del continuo rullo di tamburi delle caserme imperiali.

Per constatare il progresso delle umane lettere, desidererei sapere chi, oggi, potrebbe sostenere sulla classicità della voce *nere*, un dialogo simile, a botta e risposta, come quello tra il Sauli e il Grassi. Non dico nelle prefetture: dico nelle università.

* * *

Riletto qualche pagina del purissimo, amenissimo e pio Giambattista Giuliani: *Delizie del parlare toscano*.

Che precisione, che informazione, che serietà, in questo tenue Lemonnier! E gli stenti di questo povero prete, andare qui e lì per le campagne e per le officine, a raccattare termini propri e modi di dire efficaci! Tutta una vita. E la semplicità, la modestia con cui il risultato di tanto lavoro è presentato: «Spero di non in«gannarmi nella fiducia d'aver fatto un lavoro «utile e fors'anco durevole non per la parte mia «dimenticabile facilmente, ma sì per la parte «che vi occupa il potente linguaggio, signore «delle gentilezze e naturale maestro del parlare «italiano». Non pretendeva di essere un artista. Si contentava di essere un lessicografo, un grammatico, un chiosatore di qualche verso di Dante.

Oggi ci sono dei toscani che del loro parlare conoscono le delizie meno bene, assai meno bene di quanto non le conoscesse il Giuliani: e hanno uno stok di modi di dire e di riboboli fiorentini e pratesi infinitamente meno ricco e abbondante di quanto non lo avesse lui. Eppure, credono che questo basti per scrivere dei romanzi: che riescono, si capisce, freddini freddini, tutti pezzi di bravura, tirati e appuntati cogli spilli: noiosi. Si leggono, solo per seguire colla matita bleu i termini dialettali, messi lì in mostra, per far vedere come in Toscana si parla bene.

Vedi caso Cicognani.

* * *

Tra gli scrittori italiani moderni, credo che ce ne sia uno solo che abbia le *Delizie del parlare toscano* sempre sul tavolo di lavoro, a portata di mano. E' Ugo Ojetti.

In questo, Ugo Ojetti è una persona ammodo.

* * *

E piace tanto poi, nel Giuliani, quel suo grande amore, quella sua venerazione, non solo per il parlare toscano, ma per la gente che ha un così bel parlare. La rivenduglìola di Pisa, il villanello della montagna di Pistoia, il barrocciaio di Certaldo, il fornaciaio di Pescia, il legnaiolo del Casentino, tutta la gente che egli incontra su per valli e colline di Toscana, e ch'egli sta ad udire incantato, vorrebbe metterla sopra un altare. Non fa che lodarsene. Alla fine di ogni lettera, leva le braccia al cielo. «Oh beatissimo il popolo che ha sortito di natura così ingegnosa e spedita favella!» (pag. 44) «Beato a me, se mi si concedesse di scrivere come essi parlano!» (pag. 36). «Oh, se io avessi salute! Vorrei davvero studiare quest'attico linguaggio!» (pag. 33). «Nè mai potrà perdersi questa gentile progenie del popolo toscano, ma tengo anzi per certo, che sia destinata a rifiorire l'Italia, e con essa tutta l'umana civiltà» (pag. 95). «Oh, come presso questo popolo si mantiene squisito il senso della bontà! V'appar ingenita la cortesia, sinceri gli affetti e prosperevoli le virtù della religione: talora vi ammirai l'aspetto di una santità contenta nelle tribolazioni» (pag. 190). E tutto il libro è pieno, di questi *oh!* e di questi *ah!*; oh, le gentilezze toscane, ah, l'animo squisito come la favella!

Oh, il buon padre Giuliani! Ah, il candidissimo maestro di tutte le delizie del parlare toscano!

* * *

Upton Sinclair, in un articolo pubblicato sulla *Frankfurther Zeitung*, rivela il retroscena della vita famigliare di Mark Twain.

Per venti anni Mark Twain fu lo scrittore più pagato, più acclamato e più trionfante di America.

Pareva a noi uno spirito liberissimo, un canzonatore scorbellato dell'America e delle società americane: pareva che l'America pagasse con trecentomila dollari ciascuno dei suoi libri, precisamente per sentirsi canzonata da lui.

Ebbene, no. Mark Twain fu un martire della «rispettabilità». Ora sappiamo che i suoi sentimenti più vivaci, il disprezzo verso la plutocrazia, l'odio contro il settarismo puritano, egli dovette sempre tenerseli in corpo, accennando a pena, con qualche amico, al dolore della sua vita intellettuale ferreamente limitata e controllata, alla reticenza delle sue opere più celebrate. Non poteva combattere, come avrebbe voluto, le cose ch'egli più vivamente odiava. Non poteva perchè la famiglia, l'ambiente in cui viveva, la società della gente per bene e colta alla cui estimazione egli teneva, tutta l'America infine, esigevano da lui ch'egli fosse umorista sì, ma insieme, in alto grado «rispettabile». «Respectability». Chi deride e canzona la civilizzazione capitalista e il settarismo puritano può essere grande artista finchè vuole, ma non è più «rispettabile». L'America lo isola, lo bandisce. Mark Twain, il «coraggioso umorista» aveva paura del bando della gente per bene!

Tipico ciò che gli capitò con Gorki. Lo scrittore russo era andato in America per raccogliere fondi in favore dei rivoluzionari del suo paese. In un primo momento, fu progettato un grande banchetto in suo onore che doveva essere presieduto da Mark Twain. Tutt'a un tratto, scoppia lo scandalo: Gorki viveva con una donna, che non era sua moglie! Orrore! Tutta la gente per bene di America pensa e dichiara che Gorki non è «rispettabile», e che tutti coloro che praticano con lui non sono «rispettabili». Mark Twain declina l'onore di presiedere il banchetto.

Qualche anno dopo, nel 1905, il colonnello americano Giorgio Harwey lo invitò a un ricevimento in onore dei delegati russi e giapponesi, dopo la pace di Porthsmouth. Mark Twain di primo impeto, vergò un telegramma di sdegnoso rifiuto, in cui diceva di essere, lui, un umorista ben più debole di «quei signori «diplomatici, che dalle tragedie di una grande «guerra erano riusciti a ricavare la commedia «di un ricevimento in marsina». Ma il telegramma, non partì. Mark Twain ebbe paura di offendere la «rispettabilità» del pubblico americano, il quale era lusingato di vedere la pace tra russi e giapponesi conclusa sotto gli auspici di Roosevelt. Mark Twain, «lo spietato critico della società moderna», fece come fa Missiroli, in casi simili: lesse il telegramma agli amici intimi, e poi ne mandò un altro, elogiando lo spirito di pace dello Czar.

La moglie e le due figlie lo «correggevano» e sottoponevano a rigorosa censura preventiva tutti i suoi scritti. Un giorno la moglie tornò a casa indignata contro di lui: il predicatore della comunità aveva detto, che Mark Twain, in una novella, aveva usato delle parole scorrette. «Delle parole scorrette!» Mark Twain, nella seconda edizione, ripulì lo scritto, o lo rese presentabile al pubblico «come si deve». L'opera sua più sincera e più bella, «Huckleberry Finn», Mark Twain la dovette scrivere nei ritagli di tempo, nelle ore bruciate: e tenerla a lungo nascosta. Oggi, appena in questo suo libro possiamo trovare qualche traccia, timida, del vero pensiero di Mark Twain, che spunta dietro il suo «io ufficiale», ortodosso, conformista, americano. Scorrete, nel *Corriere dei Piccoli*, le avventure del marito di Petronilla, continuamente «corretto» dalla consorte: è press'a poco la storia di Mark Twain, in più le busse. Le donne di casa dello scrittore esigevano da lui questo: ch'egli non le ledesse, coi suoi scritti, nelle loro relazioni sociali. Riducevano tutto il suo umorismo allo «Standard» della borghesia di Elmira, la città in cui avevano residenza. Ciò che poteva offendere la borghesia di Elmira, cancellato. Esse rappresentavano in questa loro severa funzione censoria, il gusto del gran pubblico americano, delle masse che compravano e pagavano le opere di Mark Twain: lo scrittore lo capiva, e si sottometteva. L'America: una cosa terribile! L'«inesorabile e spregiudicato scrittore» piegava.

Per comprendere tutta la superiorità intellettuale dell'antico regime sulla democrazia, e in genere, della vecchia cultura europea sulla nuova forma di civiltà che dall'America invade, a poco per volta, anche l'Europa, bisogna ricordare che, mentre Mark Twain scriveva di nascosto «Huckleberry Finn», Anatole France si riceva, ogni giorno, a lavorare in una stanza, preparatagli nell'appartamentino della sua governante-amante: e che il marito legittimo di costei era precisamente l'incaricato di vegliare alla tranquillità del Maestro, e gli preparava il pennino nuovo infilato nell'asticciola, l'inchiostro nel calamaio, le cartelle di nitida carta disposte a quel tal modo sulla scrivania; e che tutta l'Europa elegante e colta conosceva perfettamente queste cose, e le trovava di molto buon gusto, una prova della vecchia sopravvivente gentilezza francese.

***

Quando, qualche mese fa, fu conferito il premio Nobel per la letteratura a St. Reymont parecchi italiani si meravigliarono: e, naturalmente, cominciarono a dire che i membri della Commissione Nobel sono della povera gente, oppure dei sistematici dispregiatori della moderna letteratura italiana, o cose simili. Si aspettavano il premio per Pirandello: e chiesero: ma chi è, questo Stanislao Reymont?

Ora vedo da un catalogo tedesco che l'opera maggiore del Reymont «*I contadini polacchi*» fu tradotta, integralmente, in tedesco e pubblicata presso il Diederich di Jena, la bontà di quattordici anni fa. Nessuno di noi se n'era accorto: ma la Commissione Nobel, che è più diligente di noi, se ne accorse. Vedo anche che *I contadini polacchi* sono stati tradotti, sempre integralmente, in giapponese e in indiano: noi non ne abbiamo tradotta neppure una riga, e il Lo Gatto ha già osato molto, mettendo dinanzi al pubblico italiano, che non ne vuol sapere, un saggio del Reymont: «E' giusto!» Vedo infine che ora esce, in Germania, una riduzione dell'opera del Reymont adattata in modo tale da poter essere compresa in sole 680 pagine: la Germania, dunque oltre al testo integrale, ha anche quello ridotto. Noi abbiamo quello ridotto e francese.

E' veramente provvidenziale che il conferimento del premio Nobel sia fatto da una commissione di norvegesi, orientati tutti, per affinità di cultura e di lingua, sulla produzione artistica tedesca, e sulle pubblicazioni tedesche. I membri della commissione possono conoscere in una lingua per essi corrente, molti autori che non sono ancora arrivati alle vetrine delle librerie parigine: possono giudicare prima e all'infuori del crisma santissimo della traduzione francese. Ciò dà ad essi, per professori che siano, un campo di osservazione molto più vasto di quello della produzione parigina: e rimette la letteratura francese moderna al suo posto, in mezzo a quelle di tutti i paesi di Europa. Le loro scelte possono parere inspiegabili, bizzarre, matte, a noi, ai nostri critici, ai nostri giornalisti, che sono per lo più poveri parassiti del *Vient-de-paraître*: ma in realtà, sono scelte che posseggono molto più senso delle proporzioni di quanto non paia.

Solo una commissione giudicatrice composta di svedesi poteva infliggere alla tirannia letteraria francese una «mise-au-point» così rude, come quella di aspettare a premiare Anatole France fino al 1921. I partigiani dell'imperialismo spirituale italiano, i quali, da veri italiani, ignorano completamente tutta la produzione europea che non sia francese, se avessero dovuto giudicare, avrebbero deposto il premio ai piedi del France fino dal 1890, o press'a poco...

* * *

Un segno commovente del nostro provincialismo letterario è dato dal conto assiduo e diligentissimo che le nostre riviste bibliografiche tengono, di ciò che si stampa all'estero su di noi. Di tutto ciò che si stampa: anche dei trafiletti, anche delle «poche righe». Anche dei per finire.

Così, noi siamo informati puntualmente che il *Zofinger Tagblatt* e la *Neue Aargauer Zeitung* hanno pubblicato, in data tale, un articolo su D'Annunzio; che l'*Epoque Nouvelle* di Bruxelles si è occupata dell'attività letteraria di Ardengo Soffici (come a dire, un articolo di memorie sismologiche su un vulcano ormai spento); che il signor Vandoyer ampiamente contò sull'*Echo de Paris* di alcune recenti opere critiche francesi (udite, udite!) sull'arte italiana; che il nominato Senor Don Gustavo Abril si è occupato di Pirandello sul notissimo e importantissimo periodico *El Noticiero Sevillano*; che il *Wiadomosci Literakie* di una città qualunque, lassù in Polonia, ha pubblicato un profilo di Marino Moretti; che l'*Adeverul* di Bucarest parla — finalmente! — del teatro di Carlo Goldoni; che un simpatico trafiletto è dedicato alla memoria di Giacomo Boni sulle *Rheinisch-Westfälische Zeitung* di Essen, in data (precisiamo ben tutto!) del 24 luglio u. s. E così via: basta prendere tra mani anche l'ultimo numero dell'*Italia che scrive*.

Ora, io non so se il veder lì, scritto, stampato, ancora una volta, il proprio nome, con l'aggiunta che di questo nome si è occupato il tal signore a Varsavia o a Siviglia, faccia piacere a Soffici, a Moretti: e forse farà piacere. Ma noi, poveri lettori, ma io, che ahimè! non sono nominato mai da nessun giornale straniero e perciò non vedo rimbalzato il mio nome nelle apposite rubriche delle riviste italiane, provo un senso di malinconia. Prima di tutto, mi fa pena, ma sì: imperialisti spirituali lo siamo un pò tutti! mi fa pena constatare e contare quanta poca gente ci sia, fuori d'Italia, che ritiene la letteratura moderna italiana degna di lettura e di studio: perchè, se quella rubrica vuole essere un censimento, oh, che magro censimento che ne vien fuori! E poi, mi dà pena anche maggiore quel vedere della brava gente che raccoglie con tanto impegno tutte le voci, e fin tutti i fiati, che i critici stranieri degnano di emettere sulle cose nostre; e quel distendere per benino anche i nomi di giornali che non hanno importanza nessunissima, e quelle réclame fatte gratis a chissà quale trinciaparole di Siviglia o di Bucarest, solo perchè questi si è accorto che esiste Pirandello e che è esistito Goldoni, e ne dà parte ai sivigliani e ai levantini di Bucarest...

Tutto ciò è molto goffo; ripeto, molto provinciale. Ho un bel cercare: ma non trovo una sola rassegna francese che curi, con altrettanta pedanteria, la raccolta di notizie su tutto ciò che si stampa pel mondo, a proposito della letteratura francese. Non ce n'è una, io credo. Ce l'avrebbero, il loro daffare! E poi, non vogliono neppur parere di occuparsene tanto. E hanno ragione.

A proposito della *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, quella che a tutti noi italiani ci ha fatto il così grande onore di occuparsi, con un trafiletto, di Giacomo Boni, ricordo una visita che feci alla sua redazione, nella primavera del '23, ai tempi della Ruhr.

La *R. W. Zeitung* è un grosso giornale di provincia, impiantato enormemente bene, come tutti i giornali di provincia tedeschi, in un edificio proprio; tipografia modernissima, non so quante linotypes, supplementi illustrati splendidi, inserzioni a non finire. In compenso — naturale e necessario compenso — povertà assoluta d'idee, notiziario ridicolo, articoli pedanteschi e solenni, tutta la desolazione spirituale della stampa provinciale di Germania. E ogni giorno, il *Feuilleton*, il celebre *Feuilleton* di tutti i giornali di Germania; quella parte inferiore della prima e seconda pagina, quel pian terreno, riservato alla bellettristica locale: *Theater und Kunst*, la novella domenicale, il resoconto del viaggio dell'ingegnere andato in Turchia o del commesso viaggiatore al Brasile, tutta una rubrica stitica e cachettica, che costituisce il più grande disonore del giornalismo tedesco: una specie di rubrica «Giornali e riviste» nostrane, ma con molto più pretese, e molto più pesante.

Vado dunque alla *R. W. Zeitung*, per avere non so che informazione. Ero capitato fuori d'ora; del corpo di redazione — *Redaktions stab!* — non c'era ancora nessuno. Solo un signore mi fece entrare nel suo studio, messo come non c'è uguale credo, in nessuna redazione italiana: certi caloriferi, ancora nel mese di Marzo! *Bitte Platz nehmen*, si accomodi, si accomodi, inchini reciproci, *Herr Kollege* di qua, *Herr Kollege* di lì. Stette a sentire con grande attenzione la mia richiesta di informazioni. Ma poi dovette dirmi che lui non poteva servirmi in niente.

— Ma scusi, non fa lei parte della redazione?

— Sì, sì, signor collega: ma vedo, io ho la responsabilità del solo *Feuilleton*. Io dirigo la parte letteraria della *Rheinische und Westfalische Zeitung*: rispondo soltanto di quella: è la mia competenza. Io sono specializzato nel *Feuilleton*, o firmo soltanto per la gerenza del *Feuilleton*...

Si metteva la mano aperta sul petto, come per attestare la sua fedeltà nibelungica alla causa delle belle lettere renano-westfaliche. Io lo piantai. Per scegliere i pezzi che dovevano essere inseriti in quei quattro e quattro otto mezzanini del suo giornale, questa specie di tonno se ne andava in Redazione alle due, e ci stava tutto il pomeriggio, e aveva uno studio come quello!

Ora, egli continuerà a curare il suo *Feuilleton*, e ad essere responsabile della parte letteraria della *R. W. Zeitung*; l'altro giorno ha stillato quattro righe per Boni, con le solite quattro frasi; e per questa sua azione memoranda, una rivista bibliografica italiana ha subito citato il suo nome, il nome del suo giornale, le date esatte della sua bravura giornalistica...

No: tutto ciò è scemo. E' più scemo ancora del *Feuilleton* delle *Rheinische - Westfalische Zeitung*.

* * *

Sento parlare del «problema dello stile».

Io credo che chi concepisce lo stile come problema sia perduto.

* * *

L'amico Zanotti-Bianco sta curando — mi dicono — una nuova edizione dei discorsi politici del senatore Giustino Fortunato sul «Mezzogiorno e lo Stato Italiano» I due volumi, dati fuori nel 1911, sono ormai rari: e Zanotti ha un grande merito: quello di aver indotto il nostro carissimo Don Giustino alla ristampa, e di aver superate tutte le difficoltà, tutte le obiezioni, tutti i *veti* improvvisi, che lo stesso don Giustino volle avanzare per la qualità della carta, per il tipo dei caratteri, per tutte le particolarità tecniche circa le quali egli è particolarmente viziato.

Ma se la ristampa dei due volumi di discorsi politici sarà cosa buona, io vagheggerei, per fare avvicinare il pensiero e gli scritti del senatore Fortunato ad un pubblico più vasto, una cosa che non esito a chiamare eccellente.

Bisogna mettere insieme una antologia delle cose scritte del Fortunato. Bisogna lasciar cadere, dei discorsi, le parti che riguardano tecnicamente questioni di bilanci e di ferrovie; dagli scritti storici, la parte più strettamente documentaria, le discussioni esegetiche. Bisogna scegliere: e portare, in un paio di volumi, dinanzi alla giovane generazione — anche a quei giovani che si occupano del «problema dello stile» — le grandi pagine del Fortunato, le pagine che hanno tutte le qualità per vivere a lungo nel cuore degli uomini e per durare perchè in esse la grande passione e il grande amore per le

plebi meridionali sorreggono e danno sangue e muscoli e vita allo stile politico e storico più compiuto e forte della nostra letteratura moderna. Come di Vilfredo Pareto ciò che vivrà sono quei suoi capitoletti sdegnosi in cui la storia sempre uguale dell'uomo e le sue peripezie sono descritte con labbra appena dischiuse e con ironia machiavellica, così di Fortunato vivranno gli scritti e i discorsi in cui la pietà delle memorie e della piccola patria nel Vulture è meno nascosta dietro discussioni costringenti di dati e di cifre.

Ah, chi dei giovani sa, per esempio, che la *Badia di Monticchio* — una delle monografie del Fortunato — è il più bello, il più — oltre a tutto — letterariamente — bello, saggio storico dell'Italia moderna? Quanti di noi hanno potuto sentire su quelle pagine che non periranno — sissignore, caro e illustre senatore, che non periranno — tutta la potenza e la forza di questa nostra lingua, creata apposta, foggiata apposta per rendere la solenne malinconia della storia umana; il travaglio senza tregua delle generazioni, i dolori delle moltitudini oscure, il baratro dei secoli donde a noi non arrivano che poche pergamene, poche mura diroccate, e qualche grido? Là, nella *Badia di Monticchio* ci son dei tratti di bellezza superba come quando il Fortunato descrive il susurro che corre il Reame alla prima notizia dell'arrivo di Corradino e come quando, verso la chiusa, egli parla del silenzio del Bosco di Monticchio famoso per tutto il Vulture questo silenzio finchè non ne uscirono, dopo il '61 Crocco, Caruso e Ninco Nanco come furie vendicatrici di un passato di dolori; tratti che, a chi sa cosa costi una paginetta di prosa, e quanto sia difficile l'arte, fanno venire, così senza parere, quella tal pelle d'oca delle grandi occasioni e delle grandi ammirazioni...

Ora mentre i discorsi politici sono allontanati dal vasto pubblico per il corredo documentario di cui il Fortunato fu sempre diligentissimo raccoglitore, gli scritti storici, praticamente, sono introvabili. L'autore li fece stampare a sue spese presso il tipografo Vecchi, di Trani, molti anni fa: ebbe cura, già fin d'allora, di metterli fuori commercio, e di farne tirare solo duecento cinquanta copie, riservate agli amici: ed egli stesso non ne possiede ormai che una copia: dicesi una. Di queste bravure, Giustino Fortunato si vanta ancora adesso. Incorreggibile!

Ragione per cui ci vuole l'antologia. Proprio così, caro Senatore.

•

Dal SONETTI a ORFEO.

O maschera di fonte, o bocca, o molto
loquace labro che murmuri d'una
istoria inesauribilmente pura,
e ti rifletti sovra il tremol volto

de l'acque... Si difilan, presso, fughe
d'acquidocci. Dai clivi d'Apennino
recan essi codesto favellio
tìmulo che ti sfugge tra le rughe

del mento e che ricade entro lo specchio
della coppa. Essa simula un orecchio
poggiato a terra: un tìmpano tranquillo

in cui tu parli, o bocca di fontana,
sola. S'altri v'attuffi un'idria, un prillo
tuo bianco glie l'infrange tra le mani.

R. M. Rilke.
((Traduz. di E. Gianturco).

Delteil.

Dopo aver suscitato delicatissime discussioni tra i letterati e, anche più, tra i cattolici *Jeanne d'Arc* di Joseph Delteil ha avuto il prix Femina - Vie Heureuse, 1925. Delteil è un francese dei Pirenei, oriundo spagnuolo: ha cominciato poeta lirico con *Le coeur grec* e *Le cygne Androgyne*. Poi ha scritto tre romanzi: *Sur le fleuve Amour, Choléra, Cinq Sens*.

La critica francese gli rimprovera il tono di esaltazione dello stile e talvolta una specie di ostentato cattivo gusto. Il suo cattolicismo è spesso sentenzioso come semplicistico: ama le cose sensuali e le teorie improvvisate.

Delteil teorico disinvolto difendeva così la sua *Jeanne d'Arc* contro i critici: « *la mia* Jeanne d'Arc *non ha pretese teologiche. E' un'opera d'arte, un'opera romanzesca. Non ho neppure voluto sfiorare la questione di Giovanna santa. Ho mostrato Giovanna umana. Io non nego la sua santità, ma ne guardo bene. Ma io sono un artista e sono indegno di affrontare la questione santità. Maritain lo dice con logica luminosa. Per parlare di santità occorre l'aiuto della teologia.*

In fondo mi rimproverano ciò che il tribunale di Rouen rimproverava a Giovanna, di credere alle potenze del cuore. Sono sicuro che nel 1431 Jean Guiraud della Sorbonne avrebbe condannato Giovanna d'Arco.

Giovanna incarna la mia concezione della vita umana. Due grandi virtù: realismo e passione, terra e spirito, corpo e cuore.

Giovanna d'Arco ossia Elogio della Francia. *Questa visionaria è una grande realista. In questo Medio Evo terribilmente ragionatore, imprigionato nei sistemi e nei testi Giovanna appare come un fiore rivoluzionario; è la prima figura moderna.*

E qual'insegnamento che Giovanna sia una donna! Solo una donna può elevare l'idea uomo a così alti limiti. L'uomo ragiona troppo. Io amo la donna. Tutti i miei eroi sono donne ».

Inchiesta sull'idealismo

IV.

Io sono stato, ma non sono più idealista, nè nel senso tedesco, nè in quello anglo-americano, nè, tanto meno in quello crociano o gentiliano, che non ho mai condiviso. Il dire quindi quel che penso di quest'ultimo equivarrebbe a esporre la mia filosofia, ciò che spero fare presto o tardi, ma che certo non si può fare in un breve articoletto. Quel che qui posso fare può essere del tutto comprensibile solo a chi da esso sia filosoficamente capace di assurgere al mio punto di vasta, lo accetti o no. Comincerò quindi con l'osservare, che il successo editoriale e anche culturale temporaneamente conseguito da un dato sistema in un dato paese o momento storico, non è necessariamente indizio della sua verità e che, ad es., l'intero indirizzo idealistico, da Descartes a Gentile, potrebbe essere dovuto a cause storiche contingenti; e che le verità permanenti da esso acquisite potrebbero benissimo essere, e con più coerenza e organicità, inquadrati in altro sistema. È pur ammettendo che nè il neo realismo anglo-americano, nè il realismo critico anglo-americano e tedesco sono ancor riusciti a formulare una soddisfacente teoria della conoscenza e a rendere giustizia all'idealismo osserverò in secondo luogo che il neo-idealismo italiano trionfa nel mentre altrove, in vario grado e modo, il realismo è in piena rinascita e che, a mio parere, pure in Italia, esso non ha fin qui adeguatamente risposto alle critiche formidabili di Varisco, Aliotta e Mario Sturzo. Può darsi che esso abbia una funzione storica utilissima senza che per ciò esso sia vero di verità propria.

A mio modo di vedere l'idealismo moderno costituisce una grande parentesi critica tra il realismo classico - cristiano - scolastico e un nuovo realismo in via di formazione. Esso è, storicamente, il prodotto, in primo luogo della reazione del mondo moderno contro l'autocrazia ecclesiastica e l'irrigidimento culturale della Chiesa, dal secolo XV in poi; della reazione contro (anzitutto nell'ordine pratico e poi nel culturale) l'incapacità della Chiesa, nonostante che nulla nella sua natura o dottrina intrinsecamente vi ripugnasse o vi si opponesse, a rispettare le autonomie nazionali e le autonomie delle varie arti o scienze; in secondo luogo è il prodotto del senso di espansione e potenza seguito dal costituirsi delle nuove scienze e da tante scoperte ed invenzioni. La Chiesa aveva peccato di eccessiva impazienza di unificazione delle conoscenze e aveva incautamente dato significato filosofico e religioso a molti elementi puramente scientifici e caduchi delle antiche cosmologie. Il risultato della scoperta che la realtà era più vasta e complessa che non la configurasse la sintesi aristotelico-scolastica o di quella che la Chiesa sapeva dominare fu a un tempo quello di screditare con l'autorità di questa l'ispirazione legittima che l'aveva diretta e di rivendicare la dignità degli elementi della natura e dell'uomo da essa negletti o compressi. Anco una volta l'effetto d'ogni abuso di potere e di autorità fu di far disconoscere e obliare ciò che v'era di legittimo nei motivi di chi ne fu responsabile. Successivamente il naturalismo, l'umanismo, l'idealismo immanentistico moderni sono i prodotti d'un'autocrazia ecclesiastica, che troppo spesso dimenticò il Dio Padre di Gesù per non affermare che il despota e il giudice dell'Antico Testamento.

Dal punto di vista teoretico tutto, l'idealismo moderno è l'inevitabile corollario dell'imperfetto e grossolano realismo aristotelico-scolastico: se l'intelletto non può che cogliere le essenze e se i sensi non ci danno le cose particolari, ma solo i loro accidenti, come conosciamo noi le cose particolari? Una volta scoperta l'inanità della teoria dell'illuminazione soggettiva delle essenze date nel « fantasma » da parte dell'intelletto agente, il fatto della sensazione diventa qualcosa di incomprensibile, diventa prima una conoscenza confusa, poi qualcosa di cieco (Kant) e quindi inutile; e la sola fonte di conoscenza è il *nous*, la ragione. Anzi, siccome non c'è più neanche ragione di pensare che lo stesso principio di causalità che spinge il fenomeno al noumeno non sia esso stesso un prodotto della mente, presto o tardi sarà inevitabile arrivare alla conseguenza che la mente umana sia la sola realtà, che essa stessa sia la creatrice d'ogni suo contenuto concreto; e che il mondo non sia che il processo di questa mente, di cui noi siamo particolari momenti e individuazioni. Senonchè per questa via, fino a Spaventa, l'idealismo restava puramente razionalistico e inetto a spiegare l'innegabile fatto che noi abbiamo o crediamo avere conoscenze di realtà particolari. Benedetto Croce ha creduto colmare questa lacuna dell'idealismo per mezzo della sua teoria dell'intuizione estetica come primo e basale momento della conoscenza teoretica: la conoscenza delle cose particolari sarebbe la vita precedente che acquista forma e che appare conoscenza particolare e non solo fantastica all'attività concettuale che essa suscita e che la fa oggetto di riflessione. Senonchè, ancora, così facendo egli non ha fatto che richiamare l'attenzione sul fatto che se l'intuizione estetica e la conoscenza delle cose particolari hanno in comune la concretezza individuale, esse però differiscono anche essenzialmente e l'intuizione estetica lunge dal precedere segue la conoscenza teoretica, la quale è sempre contemplativa di un dato che il soggetto sente non essere creazione propria come invece sente l'opera d'arte o il sognare. E col richiamare l'attenzione su questo fatto Benedetto Croce, senza volerlo, ha ridiscoperto il punto di partenza del realismo e aperta la via a una teoria della conoscenza che restituisce, anzi per la prima volta riconosce alla sensazione o meglio alla percezione il valore di conoscenza teoretica di realtà non create dal soggetto conoscente. L'identità dell'intuizione estetica e della conoscenza delle realtà individuate è una conseguenza del postulato idealistico; non è un pronunciamento di una descrizione fedele della realtà. E con essa cade la teoria della circolarità delle forme dello spirito come realtà autonoma e chiusa in sè; come pur cade tutta la riduzione gentiliana all'unità dell'atto puro del pensare di dette forme. È sopratutto cade, la teoria sia crociana che gentiliana della religione. Se la formula *esse est percipi atque intelligi* non vale per la conoscenza degli oggetti naturali, che pure sono relativamente passivi rispetto al soggetto, essa è manifestatamente falsa per l'esperienza religiosa la cui irreducibile caratteristica, che le ha meritato il nome di *rivelazione* si è appunto questa che il soggetto umano è conscio che egli conosce l'oggetto divino solo per l'iniziativa stessa dell'oggetto divino nel rivelarglisi. Se fosse vero che l'uomo arriva al concetto di Dio come trascendente perchè nega sè stesso egli non dovrebbe mai emergere da questa negazione; e se la negazione è solo metaforica, è solo un oblio momentaneo di sè stesso, rispondiamo che in tal caso avviene qualche cosa d'incompatibile con le premesse idealistiche che non hanno posto per l'inconscio: il soggetto, durante tale oblio, esisterebbe senza saper d'esistere. Lunge la religione dall'essere solo la negazione che il soggetto fa di sè, essa è l'affermazione d'un Oggetto che da sè si rivela come assoluto all'uomo. La religione è l'esperienza più realistica e più refrattaria a interpretazioni idealistico-immanentistiche. Similmente dicasi della storia. L'idealismo ha indubbiamente il merito di aver dimostrato che non solo la realtà umana non è semplicemente *vita* e nemmeno semplicemente *psiche*, ma ancora che essa è *spirito* e che lo spirito umano è essenzialmente storico, in ciò completando e approfondendo l'idea bergsoniana della *durata*. Ma dal fatto che ogni narrazione storica è fatta dal punto di vista del presente, non segue punto che il passato, che, certo, è dato nel presente, non sia che una creazione del mio presente atto di pensiero: il passato è solo un *dato* interpretato alla luce del presente. Se io col mio attuale atto di pensiero creo il mondo e se il passato non è che una proiezione del presente, perchè ho io bisogno di gesti, di documenti, di monumenti? Come mai vi sono lacune storiche e come mai vi sono progressi nelle conoscenze storiche? In altri termini la storia, come la scienza, presuppone l'attività conoscitiva dell'uomo, sapevamolo; ma presuppone anche una realtà extra soggettiva come oggetto di tale attività; una realtà la cui esistenza è dimostrata dal fatto che essa (e non le nostre preoccupazioni da sole) detta le conclusioni nostre storiograficamente valide.

Nella storia come nella scienza della natura il soggetto procede facendo ipotesi ed esperimenti, scegliendo zone, delimitando campi di esplorazione e proiettando su di essi fasci di luce della vita presente più viva, suggerito da questo o da quel punto di vista: sono sue le ipotesi, sono suoi gli esperimenti, i limiti delle zone, i fasci di luce, i punti di vista tolti dal presente con cui esplora ciò che nel presente resiste al suo sforzo creativo e distruttivo; ma questo *ciò*, se è presente nel presente, non è identico con ciò che io posso creare di questo presente. E questo ci porta a un altro punto capitale di divergenza. La storia è certo la forma più concreta della realtà, se confrontata con la *vita* del biologo, con la *durata* dello psicologo; ma è dessa la forma più alta della realtà spirituale? è lo spirito necessariamente *divenire storico?* E' la storia l'equivalente di Dio e il solo Dio, il solo Assoluto? O non piuttosto la stessa intelligibilità del processo storico, anzi dei processi storici, giacchè non ve n'è uno solo ed unilineare, ma molti che interferiscono gli uni con gli altri, solleva questioni sulla realtà della personalità umana singola, sulla sua dignità morale, nonchè questioni sulle condizioni permanenti dei processi stessi, che conducono ad ammettere che essi si svolgono sostenuti e condizionati da una realtà assoluta e incondizionata donde il divenire procede e a cui esso tende, da una realtà che essa sola è atto puro, che possiede interamente sè stessa al di sopra della successione e per rispetto alla quale lo *sviluppo* biologico, la *durata* psicologica, la storicità sono i modi in cui esseri finiti sono partecipi dell'eterno? Sì che lunge dall'essere la scienza fisico-matematica, la biologia, la psicologia, la storia che ci introducono a Dio col salire verso di lui, esse non descrivono che il movimento, la tendenza del finito verso Lui che solo è ed ha il possesso pieno della realtà e solo origina e spiega dall'alto i loro vari livelli di esistenza e di intelligibilità?

Non potrebb'essere l'iniziata elaborazione filosofica del concetto di storia solo il primo passo a una riconquista del suprastorico e a una rivalutazione della esperienza religiosa e mistica? Non sono il solo a crederlo. Certo mi pare che quali si sieno i servigi resi dall'idealismo in genere ed dal neo-idealismo italiano in particolare alla causa della cultura, quest'ultimo in particolare, pur assurgendo al disopra del neutralismo positivistico, lascia, col non culminare in una concezione religiosa della vita, un vuoto nelle anime, che presto o tardi, nell'azione pratica non meno che nella teoria non ne fa che un positivismo dialettico, una apoteosi di ciò che si compie. Mi pare che la sua funzione storica sia più negativa che positiva e consista nel rivelare all'uomo il vuoto che è nella vita che non ha Dio nel proprio cuore e nel riaprire la via a una più profonda ridiscoperta della grande verità agostiniana: *Tu nos ad te fecisti et cor nostrum inquietum est donec requiescat in Te.* Mi pare che, con tutta la sua ricchezza quantitativa, il pensiero moderno reagendo al classico-cristiano, ha perduto di vista molte essenziali distinzioni, molte esperienze, molte verità, che solo questa coscienza di vuoto può aiutare a ridiscoprire, a reintegrare e a sviluppare. L'Enciclica papale instaurante la festa di Cristo Re mi sembra più ricca d'urgenti verità restauratrici e rinnovatrici di tutte le filosofie del divenire.

Angelo Crespi.

V.

In Italia — come del resto ovunque altrove — non c'è un solo idealismo: Croce e Gentile (che han pure fra loro differenze e divergenze di grande importanza) non possono mettersi in un fascio con Martinetti e Varisco, per es. Certo l'idealismo neo-hegeliano è riuscito nell'intento cui non sono pervenute in Italia le altre forme di idealismo: di costituire una scuola e di improntare di sè largamente il vuoto* della cultura nazionale contemporanea.

Mentre il battagliero e rumoroso manipolo dei pragmatisti, che pure, con l'irruenza dei suoi assalti, ha contribuito a sgombrare il cammino e a preparare il terreno al neohegelismo, fu quasi una meteora infocata che presto si spense; e mentre la profonda attività speculativa di Varisco e Martinetti è rimasta piuttosto vigorosa affermazione di due personalità, che inizio e sviluppo di due scuole; invece l'azione di Croce si è ripercossa ampiamente su gran parte del movimento spirituale dell'ultimo venticinquennio, e quella di Gentile è pervenuta alla costituzione di una vera e propria scuola filosofica, numerosa di seguaci, fra cui non mancano i valenti. Così accade che la prevalenza dell'idealismo neo-hegeliano caratterizza il movimento della cultura (specialmente storica e letteraria) italiana del primo quarto di questo secolo; e tale fatto storico ha innegabilmente la sua importanza e il suo significato, mentre ha, d'altra parte, fondamento e ragione in tendenze e tradizioni che entro il pensiero filosofico italiano (specie meridionale) si rivelano nel rinascimento, in Vico e nel risorgimento.

Ma, d'altra parte, la pretesa di ridurre ad una sola linea la molteplicità di correnti, che ha costituito il moto vivo e la tradizione complessa del pensiero italiano attraverso i secoli e il travaglio intimo degli stessi pensatori singoli più eminenti, è rinnovazione d'un errore analogo a quello in cui caddero altre volte Gioberti e Mamiani. Ci sono tradizioni molteplici e varie e non c'è *una* tradizione sola; e solo per questa molteplicità di correnti e di esigenze e tentativi contrastanti si mantiene la vita del pensiero. Nel corso dei secoli come nell'età contemporanea: nella quale la prevalenza dell'idealismo neo-hegeliano non ha spento affatto la vitalità degli altri indirizzi, che esso ha combattuto.

E ciò tanto più, in quanto nella posizione di questo idealismo è intrinseco, con la disgiunzione netta della filosofia dalla scienza, un atteggiamento di svalutazione della funzione di questa. Ora l'esigenza di una rivalutazione della scienza può dare un formidabile impulso al risorgere di quegli indirizzi di pensiero, che affermino di fronte al soggetto la necessità imprescindibile di una realtà oggettiva. Ed è per questo che la reazione all'idealismo, che da più parti si preannuncia, va anche in Italia prendendo le linee e le forme di una riaffermazione del realismo. La lotta si sposta dall'antitesi positivismo-idealismo, che caratterizzava la fine del secolo XIX, all'antitesi idealismo-realismo, che segna il trapasso dal primo al secondo quarto del secolo XX; nel quale una crisi dell'idealismo si preannunciava col fatto stesso del suo cristallizzarsi in formule dogmatiche, opponenti l'orizzonte chiuso del sistema alle esigenze dello spirito, sempre bisognoso di vie aperte.

R. Mondolfo.

Nota su A. G. Cagna.

Bisogna collocare il Cagna nella generazione piemontese che inalberava il De Amicis e il Giacosa, ma che poteva far manovrare nelle riserve tutto un gruppo di scrittori, tra i quali il più spigliato e vivace era certamente Giovanni Faldella. Questi scrittori piemontesi avevano in comune certe qualità della loro razza: che è tutto sommato una razza di gente seria, volitiva e laboriosa, poco amica del chiasso. Erano tutti diligenti osservatori, grandi amici della natura, appassionati alpinisti; e la lingua italiana se l'erano appropriata con quella forte tenacia della quale l'Alfieri potrebbe sembrare un esempio troppo feroce per essere ricordato con quelli più pacati del Balbo e del D'Azeglio. Certo non si contentavano di scrivere in una lingua qualunque; la volevano ricca di modi e di vocaboli pretti, pieghevole al movimento trasparente al colore. Questo innesto su la loro paesanità non riusciva sempre molto morbido e naturale; ne risultavano però non di rado contrasti singolari di scintillio e di adombramento, di effervescenza e di pesantezza pedestre, che erano pure un carattere. Non erano temperamenti di novatori; ma avevano l'ambizione mentale di tenersi a giorno delle idee nuove, di non lasciarsi pietrificare in una cultura fossile: e il generoso stimolo che è in ogni novità vinceva la loro indole conservatrice. E questo si può dire pure del Cagna, il quale, ancorchè si presenti oggi nel suo tutto come un autore di ieri, fu in verità un autore che non mancò di movimento, che non si contentò di un unico aspetto. Gli „Alpinisti Ciabattoni", che egli mandava fuori nel 1887, mostrano intenzioni rappresentative e stilistiche abbastanza diverse da quelle che si veggono dieci anni dopo, nel romanzo « La rivincita dell'amore »; e l'autore appare ancora in qualche cosa mutato, quando nel 1903 licenzia i piacevoli quadretti di vita che intitola « Provinciali ».

Silvio Benco.

* Leggi *moto*; cfr. *Moto e vuoto*, infra, p 76 n.d.r.

Aleksjej Vassiljevic Koltsov

1809-1842

L'apparizione di Koltsòv è un avvenimento nella storia letteraria della Russia. Egli è il primo naròdnik: egli inizia quel vigoroso e schietto movimento poetico, genuinamente e originalmente russo, per eccellenza nazionale e popolare di contenuto e, in parte, di forme, che va sotto il nome di narodnìcestvo (da naròd: popolo), che dalla terra e dalla vita dei contadini trasse l'humus suo più fecondo e i più vitali succhi, che in Koltsòv, Nekràssov, Nikìtin ebbe i rappresentanti più puri, ma a cui s'accostarono con alcuni lati dell'arte loro anche Lèrmontov (nella mirabile «Canzone del prode mercante Kalàsnikov») e Aleksjèj Toltstòj e Mej e Màjkov.

Nessuno più di Koltsòv, per le sue origini e la sua vita, era chiamato ad aprir la serie dei poeti naròdniki.

Non pochi grandi poeti aveva avuti la Russia prima di lui — da Derzàvin a Zukòvskij, da Lomonòssov a Pùskin — ma questi tutti e gli astri minori intorno ad essi rotanti o anche solitari, come Bàtjuskov e Baratynskij, di cui già si discorse, eran stati poeti letterati e raffinati e colti, quando non aulici e cesarei, che tutti avevan subìto un lungo e profondo processo di formazione culturale, di arricchimento spirituale riflesso. Tutti, infatti, avevano in vario grado e modo assimilato i tesori della cultura nazionale slava o, più ancora, quelli dell'antichità classica e quelli del contemporaneo Occidente europeo, soggiacendo a molteplici influssi stranieri (francese, italiano, inglese, tedesco); tutti, più o meno, avevan compiuto studi regolari e appreso a fondo svariate lingue moderne e più d'uno, magistralmente, il latino ed il greco.

Nulla di tutto ciò nello sviluppo intellettuale di Koltsòv.

Figlio di un prassòl, o negoziante di bestiame, di Voronèz, egli non tròvò in casa, fra la madre ignorante e il padre la cui istruzione non andava oltre l'abbaco e l'alfabeto, in un ambiente di mercanti di buoi, di contadini e di mandriani, nè esempi, nè incitamenti, nè aiuti, e nemmeno soverchia indulgenza, al suo nativo desiderio di apprendere. Dodicenne appena, il padre lo levò di scuola per farselo compagno ed assistente nei suoi giri d'incetta e di vendita del bestiame per campagne e borghi e mercati, giri che duravan settimane e mesi; talvolta anche lo mandava solo con qualche garzone.

In questa nomade vita, che lo forzava a vagare cacciandosi innanzi gli armenti, spesso dormendo a cielo scoperto, sempre a contatto di boari e pecorai e contadini e d'ogni più umile gente, il giovane Koltsòv si familiarizzò precocemente da un lato con la libera natura della selva, della steppa e del campo, dall'altro con la rude laboriosa umanità che la popola, e l'anima delle sue voci, e vi attinge speranze e gioie e timori, ed ogni ragione della sua lieta o triste esistenza. E tutto ciò trovò un'eco nel suo spirito e riecheggerà più tardi, con vigore, freschezza e originalità sorprendenti, dalle sue canzoni.

Così quella natura e quella umanità furon le prime educatrici di Koltsòv, le sue prime maestre di verità, di suoni e di poesia. Presto vi s'aggiunsero, compagni assidui dei suoi pellegrinaggi mercantili, i libri, acquistati col tenue peculio, o a lui prestati da amici, e letti avidamente: prima fiabe e leggende popolarissime, come «Il reuccio Bovà», «Eruslàn Lazàrevic» o «Le mille e una notte», poi i versi di Dmìtriev, celebrato autore di fiabe e di favole, buon traduttore di La Fontaine, alleato ed emulo di Karamzìn. L'influenza di Dmitriev fu decisiva per l'avvenire poetico di Koltsòv, perchè dalla lettura dei suoi versi e dall'appassionato diletto che ne trasse gli venne la spinta a scrivere la prima poesia.

Lo incoraggiarono su questa via un buon libraio di Voronèz, che mise a sua disposizione la propria biblioteca, e un giovane poeta della stessa città, Andrèj Serebrjànskij, autore della popolare canzone «Rapidi come l'onde son tutti i giorni della nostra vita» (1) che gli fu affettuoso amico e severo censore poetico, contribuendo non poco a migliorare la sua metrica.

Con Serebrjànskij Koltsòv, che non riusciva a comprendere l'«Iliade» neppure nell'ottima versione del Ghnjèdic, lesse invece, entusiasmandosi, le tragedie di Shakespeare, sebbene in traduzioni scadenti.

Risale a quest'epoca lo sventurato amore di Koltsòv ventenne per una fanciulla serva della gleba, Dunjàscia, che viveva nella casa paterna: avversi all'idea di un'unione così impari, i genitori del poeta, approfittando di una sua assenza, vendettero la ragazza a un rivierasco del Don, presso il quale ella andava sposa ad un altro e poco dipoi moriva di stenti, senza che Koltsòv avesse potuto rivederla. Il giovane, che al ritorno dal viaggio, non ritrovando l'amata, aveva ceduto a una crisi di disperazione e s'era gravemente ammalato, sì da far temere per la sua vita, finì per uscir temprato da quel bagno di dolore, cercando sfogo in nuove canzoni d'amore e di rimpianto.

Toccava a una nobile figura di colto mecenate N. V. Stankjèvic, figlio di un ricco proprietario di Voronèz e studente, a quel tempo, dell'università di Mosca, il vanto di toglier Koltsòv dall'oscurità, facendogli a proprie spese stampare a Mosca, nel 1835, il primo volumetto di poesie. Fu una rivelazione: Bjelìnskij fece al nuovo poeta le più cordiali accoglienze, scrivendo fra l'altro: «La semplicità dell'espressione e delle scene, la grazia di queste e di quella sono in lui inimitabili. Almeno, noi non avevamo finora alcuna idea di questo genere di poesia popolare, e solo Koltsòv ce l'ha fatto conoscere. Ma ciò che costituisce il fiore e il serto della sua poesia sono i versi in cui effonde la sua sommessa e sconsolata pena d'amore».

La fama di Koltsòv crebbe rapidamente. Lo stesso Stankjèvic lo aiutò indirettamente a penetrare nei cenacoli letterari di Pietroburgo, dove egli conobbe i grandi scrittori dell'epoca: Zukòvskij, Pùskin, il principe Vjazèmskij, Odojèvskij e altri, e quasi tutti gli furon larghi di cortesia e di appoggio. Pare che Zukòvskij lo presentasse tanto all'imperatore Nikola Pàvlovic quanto allo tsarèvic, il futuro Alessandro II. L'incontro con Pùskin, poi, sarà sempre per Koltsòv il più commosso momento della sua vita, ed alla memoria del sommo poeta, nel 1837 abbattuto dalla pistola di Dantes, egli dedicherà nello stesso anno la sua meravigliosa poesia Il bosco, ove, senza sforzo alcuno di allegoria, ne adombra la tragica fine nella sorte del bosco, «non domato dai forti, ma fatto a brani dall'autunno nero» e paragonato all'eroe inerme nel sonno, a cui fu spiccata la testa «non con una gran montagna, ma con una pagliuzza».

In quell'ambiente di letterati e di amici il povero Koltsòv si sentiva felice, come chi veda compiersi il più vagheggiato dei suoi sogni, ma questa stessa felicità non era che una delle due facce del dramma angoscioso che doveva in pochi anni logorargli la fibra e condurlo a morte per etisia nel 1842. L'altra era rappresentata dalla dura necessità che lo legava, per quanto cercasse svincolarsene, al rustico ambiente e al prosaico mestiere paterno. Si può pensare con che animo, dopo la fiaba vissuta nei soggiorni di Pietroburgo e di Mosca, egli tornasse all'incetta dei montoni e al commercio dei bovi! Eppure, la volontà del padre e i bisogni della famiglia lo tenevano incatenato ad un mondo che gli era omai estraneo, a un lavoro per cui provava solo più repugnanza, con tutto l'ingrato accompagnamento di burocratiche brighe e di liti, in cui consumava sterilmente forze ed ingegno. S'aggiunsero da ultimo a tutto ciò la rovina degli affari e i dissensi col padre. La salute di Koltsòv ne fu irreparabilmente scossa. Nel 1841 egli lancia contro la sorte «mala strega», la disperata imprecazione de I conti con la vita: «Vita! a che mi lusinghi? Se forza Iddio mi avesse data, io spezzata ti avrei!» Un anno più tardi soggiace a quello che sembra il Fato comune dei poeti russi: muore nel fior dell'età a 33 anni. Il padre resta persuaso che siano stati i libri ad ucciderlo!

Con Koltsòv, già s'è avvertito, appare nella poesia russa un nuovo elemento. Con lui per la prima volta il popolo, il più greggio e sano popolo dei campi, esce fuor dall'anonimo delle vecchie e rozze pjèsni e si fa innanzi, e canta le sue cotidiane fatiche, miserie e vicende, le sue pene e le sue gioie, in forme che sono ancor quelle della lirica popolare spontanea, ma con ben altra dovizia di motivi e di temi, con ben più sagace penetrazione dell'anima del musik e sopratutto con una fresca immediatezza di rappresentazione artistica e con un sobrio robusto realismo, che hanno il sapor delizioso di un frutto agreste pieno di succo e di forza.

La gloria di Koltsòv, da tutti i critici riconosciutagli, sta nell'avere come nessun altro prima di lui, non escluso Pùskin, posseduto lo spirito e la forma della creazione popolare, che egli, però, avvivò di un delicato sentimento personale e improntò di una vigorosa originalità. Eran parte essenziale di questa un animo disposto all'ottimismo, ad onta d'ogni prova crudele a cui il destino lo sottopose, e una concezione quasi religiosa della terra e della fatica del contadino.

Di qui innanzi tutto la varietà di rappresentazioni e la ricchezza di accenti della sua poesia, che canta la vita degli umili nella sua totalità di luci e di ombre, di gioie e di dolori, senza preconcetti, nè demagogismi tendenziosi, nè arcadiche sdolcinature. Qui sta pure una superiorità di Koltsòv sul grandissimo, ma monocorde Nekràssov, che il popolo russo raffigurò unicamente in veste di sofferente e di martire, svolgendo variazioni infinite sul motivo che «dove è popolo, è gemito».

Dal senso religioso, poi, del primo dei naròdniki discendono gli aspetti più spirituali e suggestivi della sua lirica: l'apoteosi del lavoro del contadino, non buio caos di fatiche, di patimenti e di lagni, ma impresa sacra, intimamente legata alla fede in Dio, che, secondo il popolo, «fa nascere il grano» (o «genera il pane»: una sola parola designa in russo l'una e l'altra cosa); la vicenda delle occupazioni campestri rappresentata quasi come la successione delle festose e solenni funzioni di un rito (v. Il canto dell'aratore, Il raccolto, ecc.); il contadino stesso concepito come un eroe che lotta e soffre impavido, che sa «davanti alla sventura resistere, sotto la minaccia fatale non dare indietro un passo». Così Il falciatore, che, per guadagnarsi la sua Grùnjuska, figlia dello stàrosta, si compra una falce nuova e va nella steppa, donde tornerà con una «manciata di oro».

Stupenda è la religiosità di strofe come queste: «Con sommessa preghiera, io arerò, seminerò: fammi crescere Dio, il pane, mia ricchezza!» «Ora andrò a guardare, ad ammirare quel che manda il Signore per le fatiche agli uomini».

Giustamente perciò osserva Merezkòvskij essere «degno di nota che, pur nelle preoccupazioni del pane cotidiano, del raccolto, delle madie colme, il punto di vista di quest'uomo pratico, che studiò la vita di tutti i giorni, non è affatto utilitario, economico, come quello di molti intelligenti scrittori che s'affliggono per il popolo, ma è, anzi, il più elevato, ideale e perfin mistico...»

In questo misticismo è certo un motivo di più dell'enorme fortuna che le pjèsni di Koltsòv ebbero in Russia, ove ne furon fatte infinite edizioni e molte di esse, musicate da valenti compositori ancor vivente l'autore e dopo (fenomeno che si ripeterà per Nekrassov e Nàdson), furon presto nei cuori e sulle labbra di tutti. Assai minor successo toccò alle sue «dùmy» (o «pensieri»), poesie con pretese filosofiche, in cui Koltsòv volle alzarsi, senza alcuna adeguata preparazione, all'esame dei più ardui problemi e che sono senza dubbio la parte più debole dell'opera sua.

Le felici, originalissime pjèsni, che valsero a Koltsòv il nome, più o meno appropriato, di Burns russo, eran già tradotte in varie lingue europee. Noi diamo oggi sul Baretti alcune delle migliori di esse, in attesa d'una prossima occasione di presentare ai lettori italiani le altre, che qui non possono trovar posto.

Alfredo Polledro.

(1) Andrèjev ne trasse il titolo del suo dramma: «I giovani della nostra vita», ove ne son citate alcune strofe».

NOTTE

Senza guardarmi in viso,
ella mi cantava
come il geloso marito
batteva la moglie sua.

E nella finestra la luna
in silenzio luce versava:
di voluttuosi sogni
era la notte piena!

Appena il verde giardino
sotto il monte nereggiava;
cupa figura a noi
da quello guardava.

Sorridendo, egli
dente contro dente batteva;
di rovente scintilla
il suo occhio brillava.

Ecco, egli a noi viene,
come quercia grande...
E quel fantasma era
di lei il marito tristo...

Per le ossa mie
scorse un gelo;
io stesso non so come
al pavimento mi abbarbicai.

Ma tosto che egli
la mano alla porta mise,
io mi azzuffai con lui,
ed egli morto cadde.

«Che mai tu, cara,
tutta qual foglia tremi?
e con infantile orrore
a lui guardi?

Ormai non più egli
ci farà la posta,
non più verrà omai
di mezzanotte all'ora!»...

— Ah, non è già che io..
la mente s'intorba...
Sempre due mariti a me
sono presenti:

sul pavimento l'uno
tutto nel sangue giace,
e l'altro — guarda —
là nel giardino sta!

Il bosco

(Alla memoria di A. S. Puskin)

Perchè, selvaggio bosco,
ti sei fatto pensoso?
di mestizia scura
ti sei annebbiato?

Perchè, atletico Bovà (1),
incantato,
con discoverta
testa nella lotta,

ristai a capo chino,
e non combatti
con la passeggera
nuvolosa procella?

Il foltofrenzuto
tuo verde casco
l'impetuoso turbine strappò
e sparpagliò nella polvere;

il manto cadde ai piedi
e si disperse...
Tu stai a capo chino
e non combatti.

Dove mai finì
l'alta eloquenza,
la forza orgogliosa,
il valore regale?

Tu avevi una volta
nella notte taciturna
un traboccante canto
d'usignolo.

Tu avevi una volta
giorni di fasto,
l'amico e il nemico tuo
rinfrescavansi.

Tu usavi una volta
a tarda sera
minaccioso con la tempesta
conversare;

spalancava essa
la nuvola nera,
t'abbracciava
col vento freddo,

e tu dicevi a lei
con fragorosa voce:
«torna indietro!
sta lontana!»

Turbina essa,
si sferra,
vacilla il tuo petto,
prendi a barcollare.

Riscotendoti,
mugghi a distesa,
solo sibili intorno,
voci e rombo...

La bufera piangola
e con voce ljèscij, di strega, (2)
e porta le sue
nuvole oltre il mare

Ov'è mai ora la tua
vigoria verde?
Annerrito sei tutto,
velato di nebbia,

insalvatichito, muto;
solo, nel maltempo,
urli un lamento
per la sventura...

Così è, cupo bosco,
eroe Bovà!
Tu l'intera tua vita
logorasti con le battaglie.

Non ti domarono
i forti,
ti fece a brani
l'autunno nero.

Certo, nell'ora del sonno
sul disarmato
forze ostili
s'avventarono,

dall'eroiche spalle
staccaron la testa:
non con la spada, (3)
ma con una pagliuzza...

(1) Antico eroe popolare, dal quale s'intitola, oltre alla diffusissima fiaba del «Reuccio Bovà» un frammento di poema del Pùskin sedicenne. La figura di Bovà, come mostrò il Vesselòvskij, non è che la russificazione del noto *Bovo* o *Buovo* d'Antona dei nostri romanzi popolari di cavalleria.

(2) Il *ljèscij*, o spirito boschereccio, selvaggio e malefico, che sghignazza nelle selve e trae il viandante nel più folto di esso, è una delle due principali divinità naturali, dalla mitologia finnica trasmesse agli antichi slavi, ancora semipagani: l'altra è il *vodjanòj*, o spirito delle acque.

(3) Lett.: «non con grande montagna», ma credo, in questo caso, di dover tradurre liberamente, seguendo solo lo spirito dell'originale.

IL RACCOLTO

Di rossa fiamma
l'aurora avvampò;
sul volto della terra
la nebbia striscia.

S'accese il giorno
del fuoco solare,
radunò la nebbia
sopra il vertice dei monti,

l'addensò
in nuvola nera,
la nuvola nera
s'aggrottò,

s'aggrottò
come impensierita,
quasi ricordasse
la sua patria...

La recheranno
i venti impetuosi
in tutte le parti
del mondo candido...

Si arma
di tuono, di tempesta,
di fuoco, di folgore,
di arcobaleno;

S'è armata
e s'è allargata,
e ha colpito,
e s'è rovesciata

in lacrima gigante,
in torrenzial pioggia,
della terra sul petto
ampio.

E dall'alto dei cieli
occhieggia il solicello;
s'è abbeverata d'acqua
la terra a sazietà.

Ai campi, ai giardini
verdi
la gente del contado
non cessa di guardare.

La gente del contado
la divina grazia
attendeva con trepidanza
e con preghiera.

Insieme con la primavera
si risvegliano
i loro intimi
pensieri pacifici.

Pensiero primo:
il grano dalla madia
versaro nei sacchi,
apprestaro i carri.

Ed il secondo loro
pensieruccio fu:
dal villaggio coi carri
per tempo partire.

Il terzo pensieruccio
come pensarono,
a Dio Signore
dissero una preghiera.

Appena giorno per i campi
tutti coi carri si sparsero,
e si misero a passeggiare
l'uno dietro l'altra,

col cavo della mano pieno
a sparpagliare il grano,
e avanti ad arare
la terra con gli aratri,

poi con la curva *sochà* (1)
a risolcare,
dell'erpice col dente
a pettinare...

Ora andrò a guardare,
ad ammirare
quel che mandò il Signore
per le fatiche agli uomini.

Più alta della cintola
la segale granita
sonnecchia con la spiga
quasi fino a terra;

come un'ospite di Dio,
da tutte le parti
al giorno lieto
sorride;

il venticello per essa
fluttua e luccica,
in aurea onda
si sperde correndo...

Gli uomini a famiglie
si son messi a mietere,
a falciare alla radice
la segale alta.

In fastella frequenti
i covoni son composti;
dei carri tutta notte
cigola la musica.

Sulle aie, dovunque,
come principesse, le biche
comodamente siedono,
su levate le teste.

Vede il solicello
che la mietitura è finita:
più freddo esso
cammina verso l'autunno;

ma arde il cero
del campagnolo
avanti all'icona
della Divina Madre.

(1) Aratro primitivo dalla Grande Russia.

Misticismo antroposofico

L. Caffarelli: *L'arte nel mondo spirituale*. Tre saggi come introduzione a una conoscenza cosmica spirituale dell'arte. Faenza 1925.

A. Onofri: *Nuovo rinascimento come arte dell'io*, Bari Laterza 1925.

Intellettualisticamente parlando, l'idealismo filosofico dell'Hegel è in pieno accettato dal Caffarelli che non ne fa mistero.

Solo, dichiara di non fermarsi ad esso, ma di trascenderlo, con una visione integrale e viva della vita.

La tesi, l'antitesi e il divenire non restano concetti astratti e meri, ma assumono la panteistica fisionomia di Enti viventi ed agenti nell'ambito della storia umana o cosmica, della quale sono i plasmatori e i motori.

Tali Enti sono chiamati dal Caffarelli Impulsi Fontali, e distinti con nomi presi dalla nomenclatura iniziatico-gnostica: Arimane, Lucifero, Cristo.

Ulteriormente affidandoci all'analisi intellettualistica, potremmo aggiungere che il Caffarelli dall'Hegel non accetta solamente la dialettica, ma anche la filosofia della storia, almeno di essa quando gli riesce utile per drammatizzare le azioni umane con un sistema che dell'evoluzione si valga e alla sintesi comprensiva e totale pervenga.

In quanto evoluzionista non disdegna nemmeno l'insegnamento dell'Haeckel, dal quale però accetta solo l'idea, rigettando le conchiusioni a cui il celebre naturalista tedesco è giunto.

Parrebbe inoltre che il concetto informatore di questo aspetto del pensiero caffarelliano fosse la «formola ideale» del Gioberti, se non si sapesse che il Caffarelli è uno studioso non soltanto del Gioberti, del Bergson e di Plotino, nonchè un seguace dell'antroposofo germanico recentemente morto, il dott. Rudolf Steiner, che a Dornach (Svizzera) ha fondato un'Università di studi religiosi, denominata «Goetheanum».

Guardato da questo lato il pensatore-filosofo si confonde col mistico: come per il suo Maestro, anche per Caffarelli Hegel è stato l'introduttore agli studi iniziatici.

Abbiamo già visto come il Caffarelli personalizzi i tre aspetti della dialettica; è soltanto necessario vedere in qual modo fa agire questi Enti di natura Cosmica, per ulteriormente chiarire l'uso che della filosofia della storia fa.

Agli inizi la Terra non esisteva come mondo a sè stante, ma consisteva conglobata a quegli altri mondi che mercè l'opera degli Spiriti della separazione, si sono gradualmente separati dal nostro, per assumere destini e forme distinte ed autonome.

Codesta separazione che fu guardata come opera di cosmica collera e di divina ribellione, fu data dalle varie religioni raffigurata in vari miti, che la scienza iniziatica indica e spiega.

Non è necessario soffermarsi su di essi, occorre invece stare attenti al moto involutivo che il Caffarelli dice di ravvisare nella cosmostoria della Terra e nella storia dell'uman genere, poichè tale concetto di moto è uno dei cardini del suo sistema di pensiero.

Secondo il quale la Terra attraverso tre fasi involutive, è arrivata all'attuale solidità, che non è comunque definitiva, giacchè coll'avvenimento del Golgotha, vale a dire coll'entrata in azione dell'impulso Cristo nella vita della Terra, quest'ultima, abbandonato il meridiano dell'epoca pre-cristica, ha ripreso il cammino in senso evolutivo verso la riconquista del Terrestre Paradiso che non è più nel passato e in alto, ma nell'avvenire o in noi.

Cristo sta così, quale separatore, quale dinamis e quale giudice, in mezzo a due epoche cosmostoriche della Terra (cicli) che diverrà perciò Suo speciale campo di lavoro e Suo corpo. Identica e parallela a tale cosmostoria svolgesi la storia antropologica dell'umanità la quale, dall'eterea innocenza indiana, mediante l'Iran e mediante l'Egitto, involve verso una sempre maggior solidificazione del corpo fisico umano; involuzione che va congiunta ad una sempre più amorosa attenzione dell'uomo alla Terra; fino a giungere all'apice di tale stato di fatto e d'animo colla civiltà pagana, che nell'orologio della cosmostoria segna il solare mezzogiorno.

Fermarsi a tal punto non era d'altronde dato, ma riprendere con rinnovato spirito il cammino evolutivo era necessario dalla morte evocando le passate esperienze e civiltà, che devono dall'uomo essere rivissute e rifatte, ma in senso evolutivo e mediante l'impulso del Cristo.

Collo Steiner e cogli antroposofi il Caffarelli vede in S. Francesco il nuovo fanciullo cristico che con nuovi occhi vede la Natura redenta dalla collera arimanica, come nell'epoca della sua nascita pone l'inizio del nuovo ciclo evolutivo: la reincarnazione, cioè, dell'epoca indiana, permeata però e trasformata dall'Impulso Cristico.

Sotto tale aspetto guardando la storia, come agenti dell'Impulso Cristico e quali dei separatori sono stimati Michelangelo e Lutero, il primo per avere separati elementi di natura inferiore (del passato, statici e pagani), da elementi di natura superiore (dall'avvenire, mobili e di natura Cristica), il secondo per avere separato lo Spirito che nella Nazione Germanica s'è incarnato, dagli arimanici legami della Chiesa Romana; ritenendoli poi entrambi essenzialmente preparatori di individuali destini e forme, nei quali si esprime l'anzidetto Impulso.

In questo sistema i fatti hanno esclusivamente un valore indicativo-evocativo, non propriamente di simbolo, ma di geroglifico, qualora tale rapporto conservino.

Qualcosa del genere aveva scritto Mallarmè in fatto di poesia, ma non bisogna dimenticare che il Mallarmè era un Platonico; che è quanto dire, un contemplatore di un mondo dall'eterno definitivo nella sua marmorea estaticità.

Poichè all'infuori di queste sovrumane e trascendenti realtà, una seconda esterna realtà non può essere data, il mondo empirico, quello che coi nostri occhi di carne guardiamo e coi nostri desideri appetiamo, non può esistere che come illusione (Maja), e formare quelle che la Bibbia denomina «tenebre esteriori», mentre la realtà vera è quella data dal pensiero non appetibile, disinteressato ed amoroso.

Sopra questa distinzione il Caffarelli giustamente insiste, identificando con questa seconda realtà il materiale animico sottile del lavoro artistico.

Qui basti dire che il Caffarelli ritiene che le cose abbiano due faccie e perciò due Nomi: chiamando l'uno «il Nome Economico» e l'altro «il Nome Amoroso».

Gli uomini comuni, i quali vivono nelle «tenebre esteriori», conoscono solo il primo; gli altri uomini non comuni, cioè gli artisti, i pensatori, i santi e tutti quelli che meritano il nome di «uomini vivi», conoscono principalmente il secondo, e di quello si valgono.

La loro azione è pertanto improntata a sentimenti di amorosa attenzione, e sbocca in resultati di evoluzione e di redenzione, in quanto le cose innalzano alla purezza dell'Amore, cioè di Cristo; mentre l'azione degli uomini comuni che le cose appetiscono con arimanici sentimenti di cupidigia, le cose stesse cristallizzano nella loro attuale forma, anzi, come dice Wagner, dal quale il Caffarelli accetta il concetto e la parola, le «incantano».

In questo carattere di dinamis e d'amore ravvisa il Caffarelli la lucifero-cristica redentrice funzione dell'arte, che ridiventa iniziativa e gerofantica: cioè a dire mistica e religiosa.

Sotto tale aspetto sono guardate le grandi figure della letteratura mondiale; l'hidalgo don Chisciotte e il Principe Amleto, il Mosè di Michelangelo ed il goethiano Faust, e i vari movimenti, dal romantico al futurista, che vengono ragguagliati all'ora cosmostorica della quale sono sintetica espressione e parte.

La storia assume sotto il suo sguardo una particolare vibrazione, diventa armonica e musicale. In ciò il Caffarelli è artista e rivela la sua vocazione.

In confronto ai neomistici italiani (che rappresentano un patologico stato d'animo di guerra è un conglomerato di pascolismo, di rousseauianesimo, di tolstoismo e d'anarchismo contingente sentimentale. Reazione ad una contingente situazione storica di un gruppo di anime stanche o crepuscolari, il misticismo antroposofico del Caffarelli e dell'Onofri ha il vantaggio di essere una concezione integrale e storica della vita, discutibile anche per chi non l'accetta.

Armando Cavalli.

Un giudizio su Unamuno

Unamuno è oggi la prima figura letteraria della Spagna. Baroja può forse superarlo per varietà di esperienza esteriore; Azorin per delicatezza d'arte, Ortega y Gasset per sottigliezza filosofica, Ayala per eleganza intellettuale, Valle Inclan per grazia ritmica; può anche darsi che per vitalità egli debba cedere il primo posto a questo atleta delle lettere che si chiama Blasco Ibañez. Ma Unamuno si leva al disopra di tutti per l'altezza delle concezioni e per la serietà e la lealtà con cui — come Don Chisciotte, ha durante tutta la vita servito la pia Dulcinea per sempre irragiungibile. Anche un'altra ragione spiega la sua posizione preminente nelle lettere spagnuole: perchè egli, per la croce che ha scelto di portare, incarna lo spirito della Spagna moderna. Il suo eterno conflitto tra la fede e la ragione, tra la vita e il pensiero, lo spirito e l'intelletto, il cielo e la civiltà, è il conflitto della Spagna stessa. Paese di frontiera (come la Russia) dove l'Oriente e l'Occidente mescolano le loro onde spirituali, la Spagna oscilla senza tregua tra due filosofie della vita. In Russia questo conflitto emerge nella letteratura del XIX secolo, in cui Dostoievschi e Tolstoi rappresentano la tendenza orientale e Turghenievi si fa avvocato dell'Occidente. In Ispagna, paese meno conscio di sè stesso e in cui d'altra parte la fusione di Oriente e Occidente è assai più intima, data la commune base della civiltà latina, il conflitto è meno evidente, meno alla superficie. Oggi Ortega y Gasset è il nostro Turghieniev non senza variazioni; Unamuno è il nostro Dostoievschi, ma dolorosamente penetrato dalla forza dell'ideale contrario. C'è un terzo paese d'Europa in cui l'Oriente è compreso ed ha influenza quanto l'Occidente, un terzo paese di frontiera: l'Inghilterra. Questo ci spiega l'attrazione di Unamuno per la lingua e la letteratura inglese e la sua attenzione nel seguire gli svolgimenti del pensiero inglese. Il suo travaglio per la fusione di ideali nemici lo spiega istintivamente verso gli spiriti e le nazioni — che si oppongono — pur collaborandovi — al progresso. Così Unamuno, il più perfetto rappresentante, per le sue qualità e i suoi difetti artistici — della maschia varietà del genio spagnolo, è inoltre — per la sua vita spirituale — il simbolo vivente della sua patria e del suo tempo. Questa è la misura più adeguata alla sua personalità.

Salvador de Madariaga.

Nadler e Troeltsch
secondo Curtius

Nadler e Troeltsch — scrive il nostro collaboratore Curtius — hanno cercato di determinare la posizione della cultura tedesca in rapporto alla tradizione occidentale. Nadler ha dimostrato che la cultura tedesca non è qualcosa di omogeneo, ma che nasce dalla compenetrazione di due complessi storici complementari: quello del sud-ovest della Germania che sulla base di una unità e continuità di esistenza romano-tedesca di millenni produsse, seguendo uno sviluppo organico, l'umanismo e il classicismo, e quello Nord-orientale, in cui l'elemento slavo-tedesco fece sorgere il misticismo e il romanticismo.

Troeltsch nel *Diritto naturale e l'umanità nella guerra mondiale* ha caratterizzato i due sistemi d'idee la cui opposizione condusse alla guerra mondiale: da una parte l'ideologia dell'Europa occidentale e dell'America che ha le sue radici nelle idee, due volte millenarie, storiche e cristiane, del diritto naturale, dell'umanità e del progresso — dall'altra la concezione storica e organica, nata dal classicismo e dal romanticismo tedeschi, che si oppone come conservatrice, aristocratica e autoritaria alla concezione occidentale democratica dello Stato. Qui un ordine eterno, razionale, stabilito da Dio, fondamento della morale e del diritto, là una incarnazione individuale sempre rinnovata e vivente dello spirito creatore della storia. Questa è la suprema differenza. Chiunque creda al diritto naturale eterno e divino, all'identità di tutti gli uomini, al destino uno del genere umano e vi scorga l'essenza della umanità, non trova nella dottrina tedesca che una strana mescolanza di misticismo e di brutalità. Chiunque d'altra parte veda nella storia una moltiplicità eternamente vivente di individui che determinano rapporti individuali fondati su un diritto sempre nuovo non riconosce nell'ideologia occidentale che un piatto razionalismo, un atomismo egalitario, una mescolanza di superficialità e di fariseismo.

PIERO GOBETTI - *Direttore responsabile*
Tipografia Sociale - Pinerolo.

IL BARETTI

ELIO GIANTURCO — Antologia della lirica tedesca — Lire 10

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 · CONTO CORRENTE POSTALE

F. M. PUGLIESE — POESIE — Lire 10

Anno III - N. 2 - Febbraio 1926

I "divoti,, di Fiandra

Il viaggio fiammingo di Fromentin è ancora il testo più accreditato su cui possano fondarsi gli ammiratori di Gand e di Anversa. Il disegno psicologico della vita di Rubens come vita esemplare di pittore, il profilo sottile di Van Dyck sono stati pensati da uno storico di geniale sensibilità. L'ultimo scrittore che ha voluto tornare su questi argomenti (1), ha allineato una serie di conferme pressochè monotone al diario di Fromentin. Queste conferme quasi non erano richieste.

Non volendo discorrere sulla base di sottintesi diremo subito che il nostro ideale di storia dell'arte è un altro. Abbiamo in mente un disegno di storia della pittura che sia come una rivelazione, per iniziati, della storia dell'umanità. Naturalmente si tratta di giuocare sui richiami psicologici più sottili perchè questo specchio dei popoli non riesca ingannevole come uno schema; e deve essere ben chiaro che, disegnando le vicende della civiltà, daremo la valutazione degli artisti fondandoci su un piano di schietti valori pittorici.

Giudicando delle cose fiamminghe con queste premesse ci riescono inaccettabili alcune idee correnti. Questa pittura non nasce da una dominante ispirazione religiosa: tutte le idealizzazioni che si sono fatte del misticismo di Van Dyck e di Memling fanno ridere: è vero l'opposto. La realtà è che la pittura fiamminga anche dopo la prima violenta rivelazione plastica di Uberto Van Eyck si libera lentamente dalle sue origini che sono nel mestiere del miniaturista e dell'illustratore. I nostri critici prendono per purezza di sentimento religioso quello che è rigorosa osservanza di regole calligrafiche e mestiere angusto anche se talvolta piacevole e delicatamente decorativo. La miniatura fiamminga col suo gusto del disegno grazioso di episodi, col suo istinto di restare alla superficie apre una via senza possibilità di salvezza pittorica. Se Memling non ci avesse lasciati anche alcuni ritratti ambigui di primitivo viziato, sarebbe la prova più chiara e rappresentativa del nostro discorso. Dei suoi quadri religiosi, davanti ai quali vanno in estasi i « poeti », si può ripetere il giudizio prepotente di Michelangelo: « senza sostanza e senza nerbo ». Memling è condannato entro i limiti della stilizzazione e della calligrafia. Questo è il destino della razza che fallisce tutte le volte che cerca il poetico fuori del naturalismo: razza negata alla religione, se potè rimanere fedele ai suoi tiranni e allo spagnolismo cattolico, mentre ai confini avvenivano le più formidabili rivoluzioni religiose. Se Memling fallisce nei suoi quadri religiosi, falliranno nel secolo seguente Brill e Breughel Velours quando sdegneranno gli angoli di umile sapore paesano per fare il paesaggio poetico.

Breughel il Vecchio e Bosch sono l'ultima parola del genio fiammingo nella pittura. Teniers riprenderà, dopo che Iordaens l'ha reso floscio, questo stesso spirito provinciale senza confondersi con gli olandesi che pure restano i suoi soli eredi. In questa amosfera di *Kermesse*, di paesaggio grottesco, di carne grassa e di paura dell'Inferno i due Van Eyck e Rubens sembrano apparizioni paradossali e contradditorie. Sono tre spiriti più alti, ma bisognerà considerarli anche essi nella loro terra che lo stesso Van Dyck non ha dimenticato nei tentativi di evasione del suo sottile esotismo.

Sulla storia e sui caratteri di questa terra i giudizi dei critici non sono molto precisi. Per i più è sempre Bentivoglio che fa testo, quando il buon cardinale dice che quei valenti cattolici « sono di grande statura, candidi nell'aspetto e quasi anche più ne' costumi ». Idealizzando l'innocenza di Bruges e di Gand si pensa di idealizzare Venezia e Firenze. Ma c'è una pagina onestamente puritana di Schiller, fondata sulla testimonianza oculare di Comines viaggiatore della metà del '400 che mette ordine in tale argomento. « La costosa foggia del vestire dei grandi, che servì poi di modello alla Spagna, e alla fine coi costumi borgognoni passò alla corte austriaca discese ben presto nel popolo, e il più minuto borghese vestiva di velluto e di seta. Alla sovrabbondanza era sottentrata l'alterigia. La magnificenza e vanità nel vestire giunse all'eccesso, sì negli uomini che nelle donne; il dissipamento e lusso del mangiare, giunse a tanto che superò le stemperatezze di tutti gli altri popoli. L'immorale comunanza d'ambi i sessi ai bagni e simiglianti convegni che infiammavano a lussuria, aveva sbandito ogni pudore: nè si parla dell'ordinaria lascivia dei grandi ».

Ecco i clienti per i quali Memling, Van der Weyden, Cristus dipingevano quadri religiosi.

Il quattrocento e il cinquecento nelle Fiandre sono già secoli di decadenza. Questo popolo non aveva saputo vincere i pericoli della civiltà: non aveva lo spirito di iniziativa e di resistenza individuale degli olandesi (Se pensate alla sottile melanconia di Ruysdael e di Rembrandt avete un esempio di pittura fondata su valori, in certo senso, religiosi: pittura di concentrazione, per la quale trovare un'atmosfera è tutto, e i rapporti luminosi prevalgono sul soggetto). Nati per l'agiatezza di una vita mediocre si lasciarono corrompere dai commerci e dal lusso.

Il loro cattolicismo non escludeva lo spirito del gaudente: e così le loro donne conservano una grassa malizia, le loro case chiudono una voracità e una sensualità tanto domestica e nascosta quanto intemperante. La loro religione di peccatori non conosce il senso cristiano del peccato: per costoro il peccato è una necessità, una specie di viatico quotidiano, e se viene loro il pensiero di Dio, non si vergognano di restare nella taverna o di correre negli angoli bui delle strade dietro alla ciccia di Leucippidi pochissimo greche. Il quadro religioso di questi « divoti » timorosi del Diavolo è una consuetudine decorativa e i pittori vi si dedicano come a un mestiere lucroso cercando di far le cose con grazia, ma senza turbamenti che rechino danno alla simmetria e agli effetti calcolati e freddi. Van der Goes, il solo fiammingo che abbia gusti e tormenti spirituali di primitivo e che sogni il cielo, artista dalle deformazioni vigorose ed originali, sofferente di doversi accontentare della miniatura, morì pazzo.

Dunque in Van Eyck e nei barbari paesaggi di Bouts si deve già incontrare Teniers, un Teniers, s'intende, meno generico e meno approssimativo.

Ci voleva la selvaggia originalità del misterioso Uberto per spezzare tutti i legami professionali con la miniatura e conquistare i primi valori plastici nel polittico di Gand, con il maestoso realismo della figura dell'*Eterno padre* e con i primi nudi di Adamo e di Eva. Giovanni è suo degno crede. Talvolta, è vero, deve accontentare i donatori, deve rassegnarsi al quadro religioso, ma si prende la rivincita nei ritratti con una originalità strepitosa. La solidità del suo realismo è spesso addirittura perversa. Nel *Ritratto degli Arnolfini*, nell'*Uomo dai garofani*, nel *Timoteo* di Londra, nel *Cardinale Albergati* ci ha lasciato una specie di epica del naturalismo, un'anatomia squallida, non velata di ipocrisie ideali, di un mondo malizioso e malato. Guardate le Madonne di *Van der Paele*, o del *cancelliere Rollin*: esse hanno un significato strettamente decorativo e la potenza del segno, fondamentale in questo nordico è tutta concentrata nelle figure dei donatori, specialmente in Van der Paele, il ritratto più solido che Van Eyck sia riuscito a realizzare in un ambiente proporzionato di toni e di architettura, anche se ridotto a mere pretese di schematica decorazione. (L'architettura degli interni fiamminghi, su cui si è fatta tanta retorica è sempre esclusivamente decorativa: un'eccezione è Van Orley il solo gotico che non si sia fatto bastardo venendo in Italia). Il *San Francesco* di Van Eyck può valere meglio di tutte le nostre prove per sconfessare la leggenda che fa di questo smaliziato osservatore di psicologie un grande pittore mistico. Parlare di *aria aperta* nel *San Francesco* sarebbe ironia: manca l'avventurosa esplorazione dell'ambiente, che primo tentò Thierry Bouts, e il plastico cede al professionista del quadretto religioso. Masse compensate nel modo più generico e convenzionale con l'artificio dello specchio di acque al centro: toni grigi, particolari senza arguzia e la grazia del paesaggio ottenuta col disseminare invisibili puntolini chiari sul verde e puntolini neri sul bianco lontane delle case. A queste artificiose delicatezze per commissione lasciateci preferire la violenza del ritrattista.

Solo Breughel il Vecchio ha saputo trovare in questo mondo di peccatori dopo che Bosch li aveva mandati tutti all'Inferno, un'innocenza paesana e buontempona. In Breughel parla un Til Ulenspiegel cattolico, che si serve dell'Al di là come di un complice necessario, « beffatore della peggiore specie, il quale canzonava senza tregua il prossimo suo, ma senza mai dir male di monsignore Iddio o della Signora Santa Vergine o dei signori Santi ». Breughel è il solo pittore fiammingo nel quale i valori episodici ed emotivi operino con suggestione fatata. Anche quando egli tenta le più grottesche allegorie e le più complicate costruzioni sa trovare il particolare poetico, utilizzando la scenetta e persino il naturalismo fotografico. Ma sopratutto egli è il primo fiammingo che scopra il nuovo mondo dell'*aria aperta* e inventi rapporti svariatissimi, con toni miracolosi, tra gli uomini e il paesaggio. E' strano che Fromentin non se ne sia accorto.

Fromentin era tutto intento a capire Rubens e sul suo tema ci ha lasciato poco da aggiungere. Rubens trova tutte le vie aperte, tutte le preoccupazioni svanite, e la stessa decadenza ormai irrimediabile, ma incapace di turbare la sua vita di uomo di corte. Spirito di dignità superiore, padrone non servo, sicuro di armonizzare la sua vita e di esercitare un prestigio etico goethiano, uomo libero e completo, Rubens può essere, rimanendo fiammingo, in anni di tramonto, un pittore di Rinascenza, può realizzare il sogno che aveva resi goffi Mabuse e Floris. E' diventata una moda parlare del genio di Rubens con molte limitazioni: non si vuol riconoscere che il suo stile non è mai mediocre. Ma chi fosse giustamente diffidente davanti alle carni gloriose di Elena Fourment cerchi il Rubens dei ritratti e degli studi e dei paesaggi, i toni delicatamente dorati dei quadri famigliari del Louvre e di Londra, i particolari sottili e ambigui. Soltanto alla superficie egli è il pittore rappresentativo di un mondo di gaudenti e di bevitori: raramente l'hanno abbandonato il controllo poetico e la curiosità spirituale.

Rubens annunciava una Rinascenza ingannevole che è finita con lui; Anversa è vinta da Haarlem, da Leida, da Amsterdam; il più grande allievo di Rubens corre mezza Europa e muore quasi inglese.

Certamente nè Stevens, nè Leys, nè De Groux, nè altri moderni hanno ritrovato il segreto pittorico dei loro avi naturalisti e viziati.

BARETTI.

(1) G. EDOARDO MOTTINI: *Pittori fiamminghi e olandesi* — Milano, Unitas 1925 - L. 65 con 120 tavole.

Decadenza del Panzini

La decadenza di Panzini comincia con la guerra, ossia appena i libri di Panzini hanno trovato un pubblico. Dal 1893 al 1914, in ventidue anni Panzini ha scritto sei libri di poesia: Il libro dei morti, Gli ingenui, Piccole storie del mondo grande, Le fiabe della virtù, La lanterna di Diogene, Santippe. *Dal 1918 al 1925 ne ha stampati dieci.*

Prima del 1914 Panzini s'accontentava di essere un professore di scuole medie, curava libri di testo, antologie, traduzioni. Era l'onesto letterato carducciano, geloso del suo piccolo mondo lirico nostalgico, al quale cercava un'espressione sobria nei momenti felici, nei momenti di necessità poetica. Ora Panzini è passato da Treves a Mondadori, è diventato un professionista della letteratura, mette su due libri all'anno e sente il dovere di dire la sua sui principali avvenimenti che corrono.

Ebbene i giudizi di Panzini sui fatti del giorno non ci convincono: la sua filosofia non ci interessa. Panzini era un uomo semplice, un uomo che portava il ricordo di altri tempi e non aveva bisogno di polemizzare coi vivi perchè si trovava troppo bene a vivere coi morti: la sua prosa ci portava un sapore di idillio.

Quando ha cominciato a parlare di bolscevismo, di crisi sociale, di necessità delle tradizioni Panzini non ha saputo dirci altro che, scusate, sciocchezze. E' uscito fuori di tono. Perchè Panzini di queste cose non s'intende ha ostentato uno scetticismo che il pubblico prende per superiorità ed è soltanto ignoranza. Il suo mondo ha perduto quel dolce velo di pudore delle cose antiche; la nostalgia è diventata esibizionismo ed ostentazione; troviamo un'aridezza mascherata e scontrosa, una vanità manierata e gonfia. E Panzini crede di aver trovato lo stile polemico ed umoristico! Un filosofo romagnolo non si può accettare se non commensale.

In queste Damigelle *(Treves, 1926), quando Panzini vuol tornare ai motivi antichi e schietti (per. es.* Amore d'altri tempi, Sorella, *ecc.) si vede che la sua vena è inaridita. Troppe parentesi, troppe riflessioni estranee lo turbano: e quando si ammirerebbe l'idillio s'incontrano pagine di un patetico zuccherato, tenero, senza freschezza.*

Perciò ad ogni libro nuovo che stamperà Panzini facciamo proposito di non tornare più dal libraio, ma di riprendere dallo scaffale Le fiabe della virtù.

L'ultimo Ojetti

Questa volta Ojetti giuoca sul titolo: *Scrittori che si confessano*. Da Tantalo, cronista mondano, il lettore si aspetta subito colloqui maliziosi, incontri eccezionali, interviste topiche, rivelazioni, varietà. Trova una raccolta di articoli, una raccolta di « recensioni », quali potrebbe scriverle Arnaldo Frateili e raccoglierle Fausto Maria Martini.

Un libro di critica frammentaria, psicologica, ironica, alla Sarcey, lo saprebbe scrivere oggi, molto meglio di Ojetti, Marco Praga, che non è stato fatto senatore, o Sibilla Aleramo, che non sarà accademica. Ojetti mi sembra troppo *libresco* per discorrere di un libro col dovuto distacco: voglio dire che la sua mondanità è tutta letteraria e nella sua ostentazione di buongustaio si indovina ancora la polvere della biblioteca. Le sue risorse di lettore si riducono a cercare l'aneddoto e la *boutade* che per il conte Ottavio costituiscono una specie di dovere professionale: ma in questo tempo eccogli sfuggito ciò che dell'opera era essenziale. La sua psicologia di cauto uomo *libresco* deve giuocar d'astuzia quando si chiederebbe allo scrittore di mettere le carte in tavola; egli ci elude con una digressione quando si credeva che ci avrebbe lasciato misurare una buona volta le sue doti effettive: così le citazioni gli riescono sempre meglio dei giudizi e dei commenti e i suoi libri hanno il fascino delle antologie.

Non metterebbe dunque conto parlare degli *Scrittori che si confessano* se non precedesse le recensioni una *Lettera a Benedetto Croce* che fa applaudire Ojetti caposcuola e capocritico dai gazzettieri suoi amici.

In codesta lettera io ho trovata soltanto la gentilezza un poco untuosa di sacrestia con la quale Ojetti si studia di farsi sopportare dai potenti, e che non sdegna poi concedere agli altri mortali se appena gli venga il sospetto di poterseli rendere famuli o clienti.

La scoperta di Ojetti sarebbe la critica alla francese, la critica biografica. Ai « giovani canonici del basso crocianismo » il conte Ottavio oppone la critica del cronista « che cerca l'uomo, per riflesso o per contrasto, nella poesia da lui creata, e che più si commuove quando ve lo trova e riesce a misurare il ritmo del verso sul ritmo di un cuore ».

I termini non sono perfettamente precisi e appropriati, ma chi cerchi di indovinare e non voglia discutere di estetica col conte Ottavio può fingere di aver capito. Ferdinando Martini contro Vossler, Ojetti contro Luigi Russo.

Siccome noi preferiremo sempre un ritratto psicologico, arguto e sottile a un ragionamento gentiliano, questa tesi potrebbe anche non dispiacerci. Ma c'è il libro di Ojetti che dà torto alla prefazione.

Il metodo — la critica psicologica — è antico come Plutarco e Ojetti, per la sua moderata cultura, l'ha appreso da Vasari. Se qui il metodo non giuoca la colpa sarà del cervello che lo applica.

Cercare l'uomo non si può senza compromettersi: chiusa la ricerca non si è trovato che se stessi. Un critico si scopre, si smaschera prima di un romanziere. All'Ojetti può riuscire garbatamente la barzelletta e l'ironia facile: aiutandosi con molte note di taccuino e lavorando di vocabolario con l'impegno e lo spirito di sacrificio di un canonico ben piantato ci avrà combinate alla fine della settimana tre colonne pulite tra elzeviri tondi del *Corriere* e corsivi della *Fiera*; persino in una Esposizione d'arte Ojetti riuscirà il cronista più vario, più piacevole, più eclettico, più pronto a indovinare nell'aria l'aneddoto o la indiscrezione, se già non glieli hanno sussurrati gli amici che egli sa scegliere con felice abbondanza da Sartorio a Carrà, da Carena a Soffici.

Tolto al pettegolezzo del gazzettiere contemporaneo Ojetti è spaesato: perde la sua leggerezza e la sua malizia; le pagine di bravura e il conforto del vocabolario non nascondono l'imbarazzo dell'uomo di salotto traghettato, per un improvviso colpo di testa di Caronte, nei *Campi Elisi* tra ombre esperte e un pochino sfrontate che gli leggono in cuore oltre il velo sottile delle paroline complimentose.

Insomma l'Ojetti è rimasto il Conte Ottavio. Nei tentativi di critica psicologica ritrae se stesso e i suoi personaggi dunque sono tutti un poco fatui.

Davanti a D'Annunzio, davanti a Tolstoi stesso il solito specchio che appena poteva valere per Ferdinando Martini, maestro, modello e ideale da cui Tantalo non può scostarsi mai. Ma D'Annunzio e Tolstoi visti con occhi complimentosi e zuccherini! Anche se Ojetti capisce di dover modellare statue eroiche sal-

tano fuori eroi latte e miele come i poemi plastici di Bistolfi.

Come gazzettiere egli si è abituato a vedere tutto su uno stesso piano, senza proporzioni di grandezza: le parole che gli servono per lodare Viani sono le medesime adoperate per Cecov, Allodoli diventa Maupassant, Stanghellini una specie di Gorchi. La lode nel vocabolario di Ojetti è un'arma di malizia e di calcolo: in trent'anni di giornalismo gli è servita per smontare tutti gli ostacoli e tutte le opposizioni; l'ha rivolta a tutte le fame riconosciute e non l'ha negata a nessuno che stesse per affermarsi, cercando di addomesticare i giovani e di rabbonire i bisbetici, freddo e lungimirante come se preparasse una campagna elettorale, o un plebiscito. La lode di Ojetti valse a disarmare persino chi lo aveva ingiuriato atrocemente: Soffici, Prezzolini, Papini credettero generosità la sua faccia franca di fronte alle offese. Perfetto nel tacere con aulico riserbo; nel rendere ambigue le cose, morbide e gentili come in una Corte; nel ridurre problemi e uomini all'accessibile piacevolezza di una società femminile, Ojetti è il perfetto idolo dei contemporanei, il maestro raffinato delle belle maniere e dell'arte del successo. Come critico d'arte Vittorio Pica lo vale, Zuccoli è più felice narratore di lui e F. Sacchi più giornalista; ma Ojetti resterà insuperabile nella magra arte di arrivare.

Se questo è Ojetti, si capisce perchè non gli sia mai riuscito di prendere confidenza coi morti: nulla potrebbe ripromettersene la sua critica, e forse anche l'erudizione gli potrebbe giuocare qualche tiro, come se trasparisse che il suo classicismo è tutto affare di vocabolario o che le sue curiosità storiche e psicologiche sono strettamente casalinghe e provinciali.

Negli *Scrittori che confessano*, in barba a tutte le cautele, si verifica proprio questa sorpresa, che il confessore s'avventuri imprudente in una paese sconosciuto. Gli è che i viaggi, sia attraverso la storia sia attraverso il mondo, non sono mai stati un argomento allegro per Ugo Ojetti: pare che egli si trovi meglio a sua agio al Salviatino. Con la Russia poi è una disdetta! La scoperse vent'anni fa come l'avrebbe potuta scoprire Barzini, e i Russi lo ringraziarono per il suo spirito battezzandolo Pliuscin che nelle *Anime morte* è un vecchio avaro raccoglitore implacabile di tutte le bucce, di tutti i detriti, di tutte le cicche.

Questa volta Ojetti parla del bolscevismo e della Russia d'oggi. Neanche gli uffici-stampa antibolscevichi dei banchieri parigini, neanche i rinnegati traditori delle bande di Denichin hanno divulgato tante leggende e tante sciocchezze. Ojetti giudica la rivoluzione russa come si giudicavano i giacobini nelle Corti legittimiste; egli accetta come verità storica i romanzi delle principesse russe spodestate e dei piccoli-borghesi controrivoluzionari; sostiene per il diletto dei lettori dell'*Illustrazione Italiana* che i russi sono cento milioni di incoscienti senz'anima, individualmente più bassi dell'ultimo lazzarone di Napoli; scherza sullo « zar Lenin »; difende il povero Nicola II, che, come tutti sanno, non era un debole o un tiranno, era, per unanime giudizio dei medici, un idiota. Ma scrivendo della Russia, Ojetti scriveva per i salotti italiani. La fatuità diventava un segno di bello spirito, un ornamento, come gli errori di ortografia nella sua trascrizione dei nomi russi. La critica alla Ojetti deve pur mostrare per certi segni la sua facilità e spigliatezza. Egli apparirà brillante e disinvolto anche quando non sarà informato e continuerà a veder in Gorchi lo spirito più originale della Russia d'oggi — come chi mettesse Barbusse sopra Gide o Proust — ignorando Sollogub, Balmont e Bloch.

Ma nella critica al *Conte Ottavio* l'ignoranza è un segno di aristocrazia intellettuale.

SILVIO ALFIERE.

I tempi di Barrili.

Chi, fra i lettori di Salvator Gotta e di Antonio Beltramelli, conosce i 60 romanzi di Barrili? Eppure, non dico Gotta o Beltramelli, ma nemmeno Panzini saprebbe scrivere un libro come il Garibaldi barriliano.

Barrili ha ancora i suoi vecchi fedeli tra i genovesi. Non era un letterato, era un maestro, un eroe nel suo mondo. Costumi e idee di un Guerrazzi, a cui sia stata stroncata la vena romantica, un giacobino imborghesito. Stile, a tratti, iperbolico per rompere la monotonia. Il garibaldino doveva diventare moderato per potersi sentire il primo genovese italiano. La « provincia », fatta sostegno di un regime lontano, assente, capiva di rimanere detronizzata e disorientata. Barrili poteva credere di prendersi la rivincita aumentando le tirature, conquistando un più vasto pubblico. Ma non era una consolazione.

In realtà il mondo di cui i romanzi di Barrili conservano il ritratto e il documento morica. F. Ernesto Morando cerca di risuscitarlo in questo curioso libro su A. G. Barrili e i suoi tempi *(Perrella, editore). Morando ha trovato il tono che si conviene al suo argomento: tra il ricordo e l'appunto. E' un libro di profili e la figura del protagonista domina fra trenta uomini che gli sono descritti intorno; minuzia di aneddoti e precisione di « cose viste ». L'ideale letterario di Morando è un Abba più sostenuto ed eloquente: egli si rassegna insomma con facilità a parlare anacronisticamente di cose anacronistiche e non cerca neppure di mettere una gerarchia tra gli aneddoti che viene elencando come una cronaca eroica di galantuomini. E' veramente l'ultimo dei barriliani e riafferma il suo ideale mazziniano, garibaldino, di democrazia tollerante, quieta, bonaria, provinciale, allegra ed onorata, con la modestia sicura di chi non può tacere anche se gli diranno che è un sopravvissuto.*

In queste pagine pulite e soltanto troppo minute rivive un'ultima volta Barrili nella sua giusta atmosfera di bonarietà piuttosto farsesca che umoristica. Impariamo a capire come si formasse il mito Barrili e come i difetti della sua arte fredda, calcolata, distratta da troppi interessi, non dominata da una grande passione fossero quasi le regole morali necessarie di questo mondo di curiosi sedentari. Il Morando ammira Barrili senza riserve: ma questa premessa acritica non nuoce al suo racconto perchè il buon gusto e la naturale ritrosia trattengono il modesto cronista dal pronunciare troppo spesso giudizi estetici sproporzionati. E il suo entusiasmo prende per noi il sapore dell'ultima commemorazione e testimonianza.

Il teatro di Gabriel Marcel

Nel 1914 Marcel si proponeva di costruire drames d'idées *che si svolgessero* dans la sphère de la pensée metaphisique. *Il suo doveva essere il teatro del* seuil invisible. *Se si tengono presenti le conseguenze che da De Curel aveva svolte Marie Lenéru, l'autrice degli* Affranchis, *l'assunto non doveva sembrare nuovo. La novità di Marcel era il suo temeramento di mistico dialettico sensibilissimo ai rimorsi dell'auto-critica.*

Perciò non converrà dare troppa importanza alla sua estetica che pretenderebbe di raggiungere il lyrisme de la pensée confuse, *per produrre un'emozione analoga alla* grande musique, *diversa da Claudel, anch'egli psicologo dell'emozione religiosa, perchè non si lascierebbe sedurre dai* milieux inactuels ou indeterminés. *E' evidente che se noi ci troviamo sensibili a una poesia dell'ineffabile, intendendo la definizione come una metafora, non accetteremo un'estetica dell'ineffabile o dell'inespresso.*

Fortunatamente Gabriel Marcel teme di avventurarsi dietro le tentazioni pericolose di ideali troppo indeterminati, si sforza di attaccarsi a uomini e ad ambienti della vita reale: il suo noviziato di cavaliere di inguaribili illusioni è un noviziato di scrupoloso realismo e l'arbitraire *e* le vague *giocano sopratutto come uno spauracchio per la sua fantasia.*

Nessun dubbio che la rara confidenza di Gabriel Marcel nel valore e nella realtà sovrana dello spirito gli abbiano aperta la via che conduce alle sfumature di finezza di Un homme de Dieu; *ma gli esordi del suo spiritismo erano troppo polemici perchè le sue prime opere non dovessero risultare esercizi di dialettica e le sue tesi non presentassero una violenza e un'arroganza sommarie, pochissimo sostenute dal vigore della psicologia.*

La posizione storica dell'autore è infatti quella di un nemico delle idee dominanti di positivismo laico e di scetticismo scientifico. Egli ha il buon gusto di non seccarci con prediche antidemocratiche o con fulmini apocalittici ma il suo giudizio sull'eclettismo piccolo-borghese della scienza ufficiale non è meno severo: « L'agnosticisme des nos ainés nous fait sourire; nous n'y voyons guère que la paresse d'intelligences casanières qu'effrayent les risques et le cahots du voyage ». A questa sicurezza cieca egli non opporrà un'altra fede, ma un bisogno di ricerca: per la sua stessa natura i suoi drammi corrispondono alla sua personalità quando rispecchiano tormenti critici: sono drammi di dubbio, non di contrasto tra opposti spiriti. Quando i suoi personaggi affermano o s'impongono noi non possiamo credere; la sola risorsa che essi hanno per interessarci è la confidenza in cui essi si annientano. Qui Marcel si trova ad aver bisogno di una tecnica, di un dialogo, di un'armonia di stile, che serbi il tono di queste atmosfere psicologiche, di queste albe spirituali, di questo ambiguo divenire delle coscienze e noi vediamo come il dialogo sicuro e magniloquente dei primi drammi, si faccia chiuso, insidioso, spezzato, ambiguo, sotterraneo, sottile ne Le quatuor en fa dièse *(Editeur Plon, Paris, 1925) e in* Un Homme de dieu *(Editore Grasset - Paris, 1925).*

Il segreto di questi sviluppi artistici che pochi avrebbero sospettato leggendo i suoi terribili drammi mistici del 1914 sta in ciò, che lo spiritualismo di Gabriel Marcel è mai riuscito a fissarsi in una fede, ad accettare dei dogmi, a crearsi delle tradizioni riposanti. La sua premessa spiritualista è un'audacia che egli non cercherà mai di dimostrare e che gli apre dei problemi invece di risolverglieli. La verità ch'egli cerca non è mai uno convinzione, una proposizione: il suo tormento è la coerenza delle anime, la chiarezza delle coscienze. Le contraddizioni della società non trovano in lui un accusatore o un demagogo: sono occasioni al suo dramma.

Dalla decadenza della famiglia, ai disastri famigliari prendono argomento tutte le sue opere: ma sarebbe stolto pensare che Marcel ne voglia attribuire la responsabilità alla tristezza dei tempi. In realtà per lui le mariage ne fait que reveler le fond des natures. *Costringe gli spiriti alla crudeltà di confessioni infinite. E' la perfetta atmosfera di controllo arido e spietato in cui deve scoppiare la sua crisi. Questo curioso ibsenismo è portato a una tensione e un'arbitrarietà allarmanti: la drammaticità di Marcel sembra mirare esclusivamente a superare tutti i limiti della sopportazione e a toglierci anche la possibilità del respiro: eppure questa capacità è la sua poesia.*

Anzi quando si propone sviluppi regolari di tesi e di intrecci Marcel non si trova più a suo agio tra gli indugi della verisimiglianza e della casualità: i suoi personaggi finiscono per disingannarlo. Così ne La Grâce *si vorrebbe dimostrare come dal peccato possa nascere la grazia e dalle tentazioni la gioia mistica, ma l'atmosfera mondana di un matrimonio male assortito in cui l'autore fa discutere addirittura un dissidio fra scienza e fede ci sconcerta come tutte le pedanterie prese troppo alla lettera. In una bella ragazza ventiquattrenne non ci garbano troppi argomenti di tesi dottorale, specialmente quando ci accorgiamo che la parte è giocata sotto una maschera di maniera.*

Nel Palais de Sable *il problema è ancora più stringente e totale: a 52 anni il protagonista, capo di un partito di azione cattolica, si accorge di non essere cattolico, e se ne accorge per l'appunto mentre la figlia sta per farsi monaca. E' una coincidenza che pare un ricatto e infatti sul filo di rasoio del ricatto resta tutta questa catastrofe famigliare di incompresi: troppo facilmente essi pronunciano parole definitive e impegnano l'eternità negli incidenti quotidiani. Soltanto la figlia Clarissa sa trovare qualche volta toni singolari di protervia ascetica.*

In queste opere mistiche l'autore non ha ancora preso sufficente confidenza con i suoi personaggi: egli non si è accorto della loro aridità, del loro egoismo, della loro mancanza di cuore; tenta uno svolgimento patetico mentre a questi spiriti non si può chiedere nulla più che il processo di una squallida crisi.

Nell'ultimo teatro di Marcel avremo invece un dialogo tra mondano e sentimentale, raffinato attraverso gli esempi di intimismo e le complicazioni psicologiche più sottili. Egli ha cercato di assimilare anche il tradizionale teatro d'amore francese, che poteva sembrare incompatibile con De Curel. E se a questa tradizione di virtuosità egli resta inferiore in agilità di stile lo sostiene per altro una preoccupazione di costruzioni psicologiche che non si può dire classica solo per l'insufficente maestria dell'intrigo e del carattere.

Questa cautela tecnica si può vedere bene scomponendo nei suoi termini la storia di Chiara, protagonista de Le quatuor en fa dièse.

In primo piano si ha una cronaca borghese. Chiara: « Je ne suis peut-être qu'une mauvaise femme, qui n'a pas su se faire aimer ». Perchè non ha saputo farsi amare e perchè suo marito la tradisce, Chiara divorzia da Stefano, il mistico della musica. Ma non si può dire che ella affronti con molto coraggio la solitudine. Ascolta volentieri le parole di pietà del fratello di Stefano, Ruggero. E quando la pietà diventa amore, quando Ruggero le propone le nozze si direbbe che Chiara accetti perchè si tratta del fratello di Stefano, perchè è in fondo la sua rivincita. Ma Ruggero è veramente la ombra di Stefano; Stefano creatore, Ruggero clarté de satellite. *Senonchè il passato non si può distruggere: i due fratelli si amano e Chiara si riconosce vinta e delusa in Ruggero ombra del fratello. Ella deve confessare il fallimento e rimanere ad assistere i sogni mediocri di Ruggero condannato alla sua debolezza. Sotto questo intreccio facile scorgiamo originali elementi di tragicità. Il dramma di Chiara è visto con notevole precisione. Ella ha bisogno di* rester maître de soi. *Il suo motto è « Je me méfie terriblement de tout ce qui ne se laisse pas nommer ». Può sembrare* une femme cérébrale, sans veritable sensibilité, imbue de sa personne, sans le moindre tact. *Ma non ha tatto perchè vuole rapporti precisi; ha timore della sensibilità perchè teme gli oscuri equivoci, i silenzi doppi. Stefano di fronte a lei è* une heureuse nature, *pronto a nascondere gli ostacoli, le piccolezze, le contraddizioni sotto una poetica formula mistica, che esalti il suo dilettantismo di « grande artista ». Le vicende dei due matrimoni di Chiara, che costituiscono il dramma, ci rivelano, senza rigidità di formule la sua anima. Ella stessa non fa che raccogliere prove che la chiarezza desiderata non si raggiunge. Nel dialogo della sua ricerca c'è qualcosa di disincantato: certi rapporti hanno un giusto tono freddo e tagliente. Il suo amore successivo e poi complicato per i due fratelli la mette di fronte all'oscurità di rapporti d'affetti troppo delicati e troppo sottintesi.* Où commence une personnalité. *Ecco un altro problema che le resta chiuso.* Deux destinées ne peuvent elles se lier l'une à l'autre en pleine clarté? *Al vecchio sogno della sua vita ella deve ormai rispondere senza illusioni.*

In questa descrizione di disinganno Gabriel Marcel ha saputo conservare un tono ibseniano.

La stessa incomunicabilità tra vita reale e vita pratica è trasportata in Un homme de Dieu *nella famiglia di un pastore protestante. Si tratta di sapere se Claude, che, tradito dalla moglie, le ha perdonato ed ha dato tutto il suo affetto alla figlia non sua, è un eroe o un egoista, se ha agito per spirito di sacrificio, per amore, o per evitare uno scandalo.*

Dilemmi che potrebbero anche essere banali se l'autore non procedesse con singolare delicatezza, sforzandosi di non lasciare il torto a nessuno dei suoi personaggi, di illuminarli tutti di una giusta luce. Soltanto con questa confidenza egli ci può fare accettare un bigottismo fatto di fedeltà estrema alle posizioni prese; nel suo mondo insonne, dove la poesia è soffocata dalle prove, ci deve bastare che sia sempre presente una convincente chiarezza.

Toglicte ad Ibsen il tono solenne del canto e l'epica del mito: resta la crudeltà dell'ironia contemporanea.

GIUSTO DI ZENO.

Il teatro di Gabriel Marcel è stato pubblicato dagli editori Grasset, Plon e Stock.

AUSPICI

Finchè l'uomo l'essere non iscrutava
con crogiolo, bilancia e misura,
ma come fanciullo agli oracoli di natura
[porgeva ascolto,
coglievane i segni con fede,
finchè la natura egli amava, ella
con amore a lui rispondeva:
per lui d'amica sollecitudine piena,
linguaggio per lui ritrovava.
Sentendo sventura sopra il suo capo,
il corvo gracchiavagli per avvertirlo,
e, nei disegni nell'ora, umiliandosi al destino,
ci ratteneva l'audacia.
Incontro correvagli dal bosco un lupo,
movendosi in giro e col pelo irto,
vittoria pronosticava, e con ardire la sua schiera
lanciava egli sulla nemica milizia.
Coppia di colombi, ventando su lui,
delizie d'amor predicava.
Nell'ermo deserto egli non era solo:
vita a lui non straniera colà spirava.
Ma, il senso sprezzato, ei s'affidò alla mente,
s'immerse nella vanità delle indagini,
e il cuor della natura si chiuse a lui,
e sopra la terra non più profezie!

E. A. BARATINSCHI (1800-1844)
(Traduz. di *A. Polledro*).

La fuga in Egitto

Leggendo questo romanzo — che è naturalmente grigio e monotono, ma ha un tono, una misura pacata — abbiamo pensato che due anni fa parve che il premio Nobel stesse per essere assegnato a Grazia Deledda. Questa è la più bella riprova delle solide qualità di buon senso e di penetrazione morale, che diventano poi sicurezza estetica, di quel collegio giudicante: qualità che sostituiscono vantaggiosamente il buon gusto blasé e l'amore per l'eccezionale e per il paradosso. Nessuna campagna di stampa nessuna allucinazione collettiva vincerà mai la mediocrità imparziale e conservatrice di quei giudici: essi sono difesi contro i parvenus e i conquistatori, lo ha imparato Pirandello, dagli stessi pregiudizi della loro educazione. —

Grazia Deledda evidentemente è la sola tra gli scrittori italiani che possa impressionarli e convincerli. E' probabile che essi comincino con l'ammirarne la regolarità modesta e continua, la lentezza progressiva con cui si è fatta padrona del suo mondo, allargandolo e migliorandosi sempre, anche quando sembrava che si ripetesse la repugnanza per tutti i gesti, la lontananza da tutte le cricche, l'umile devozione alla sua terra e alle proprie manchevolezze, il disdegno per il politicantismo dei letterati. — —

Forse Grazia Deledda è il solo scrittore italiano che sia stato ininterrottamente fedele al suo editore, il Treves, anche negli anni in cui tutti correvano a Vitagliano, a Bemporad, a Mondadori: nello stesso modo è rimasto fedele a lei il suo pubblico. Ella ha soltanto lettori devoti che una volta conquistati non perde più.

Discutere i trenta libri che Grazia Deledda ha stampato da 17 a 50 anni ci sembrerebbe inutile quando tutti hanno in mente il profilo della scrittrice e i pregi e i vizi della sua arte. Nè la Fuga in Egitto *si presta a rinnovare il discorso.*

Basta tra tanto futurismo e propagandismo artistico, tra tanta fiera letteraria, indicare un esempio morale.

PILLOLE

Ojetti giudicato da Carducci

Ma le mosche, per altro, le mosche cocchiere sono pur le male bestie e noiose! Si fermano alla prima osteria e van ronzando negli orecchi alla gente. Vedete là quella carrozzaccia tutta stinta e sdrucita e sgangherata, co' selli che paiono schiene d'asini pelati, con una rota sola e mezzo timone? Quella è la carrozza del nostro paese. Ma ora veniamo in questo paese a rifarla e ci abbiamo attaccato un Pegaso Pacolet, e sono io che guido. Zu, zu, zu. A un viaggiatore scappa la pazienza e tira una cenciata. Va via, brutta bestia.

G. CARDUCCI, 1897.

Moto e vuoto

Nella mia risposta all'*Inchiesta sull'idealismo* dove io avevo scritto che l'idealismo neohegeliano è riuscito ad improntare di sè largamente il *moto* della cultura italiana, il proto mi ha fatto dire il *vuoto*: con che parrebbe che io mi associassi al giudizio negativo, che il neohegelismo suol dare della cultura italiana precedente il suo avvento, o lo estendessi dal prima anche al dopo, come sentenza su tutta la nostra cultura dell'ultimo cinquantennio. Ora siccome nè l'una nè l'altra cosa è affatto nelle mie intenzioni, così desidero che neppure mi venga attribuita.

R. Mondolfo.

Il signor Cuenca e il suo successore

Racconto di GABRIELE MIRO'

Ora il treno attraversava i campi coltivati della pianura d'Orihuela. Si vedevano gli steli di canapa alti, densi, scuri, piegati dal vento; le piante d'arancio folte; i sentieri fra i margini verdi; le capanne coi muri di calce e i tetti di stoppia posati su tronchi disuguali, ancora scabri come alberi in vita; i viottoli stretti, e lontana la strada con la verzura odorante; all'ombra di un olmo due mucche macchiate di letame, sdraiate a terra ruminando i teneri steli del mais; le montagne spoglie con la loro armatura di roccia viva e nuda che penetra nell'umido molle dei campi di legumi; un tratto di fiume con un vecchio mulino circondato dalle anitre; una macchia spessa di pioppi neri e di roveti bianchi; un palmizio solitario; un tabernacolo con la sua croce votiva, grande e nera inchiodata sulla sommità; il vapore turchino delle rive bruciate; un largo canale; due contadini, nel costume del posto, intenti a macerare la canapa; piante d'arancio; di nuovo il fiume; e in fondo, al sommo di una collina, il seminario lungo e bianco, coronato di giaggioli. In basso, lungo la costa, comincia la città, dalla quale s'ergono le torri e le cupole chiare, rosse, azzurre, cupe, delle chiese, della cattedrale, dei monasteri; e, a destra, in disparte, posato sulla montagna, oscuro, massiccio, enorme con il campanile quadrato come una torre, la cui cornice pesi sulle spalle di nani mostruosi, le grondaie, gli abbaini, gli occhi di bue, appare il Collegio di Santo Domingo dei Padri Gesuiti.

Sulla campagna, sul fiume e sulla città stendevasi una nebbia leggera e azzurrina. E veniva dal paesaggio l'odore pesante e caldo di concime e di stalla, l'odore fresco di irrigazione, l'odore acre, fetido dei maceri della canapa, l'odore aspro della canapa secca nelle giarre coniche.

Siguenza contemplava la sera con angoscia, malato di tristezza, di una tristezza così amara, così forte che non sembrava soltanto un sentimento provato da lui, ma si manifestava con una realtà propria, estranea a lui, più viva della sua anima; questa tristezza si impersonava in tutto ciò che egli vedeva, perchè la campagna, i suoi vapori, i suoi alberi, i monti e il cielo, tutto era permeato e intessuto di tristezza; la stessa tristezza che l'opprimeva fanciullo, quando indossava l'uniforme di collegiale e usciva colla sua classe, quella dei piccoli, lungo questi sentieri, attendendo il passaggio del treno; un treno che portandogli tanti ricordi di gioia, rendeva ancor più triste il paesaggio e il ritorno al collegio di Santo Domingo.

Allora Siguenza si volse verso un signore, compagno di viaggio, che accompagnava suo figlio per affidarlo come « interno » ai Gesuiti, e gli confidò alcuni suoi ricordi di collegio.

Il signore l'interruppe:

— E voi non vorreste ritornare a quegli anni? Non credete che sia ricca di sapore la tristezza del fanciullo in collegio? No? Come! Non vi ricondurreste i vostri figli?

Siguenza disse di no. Questa tristezza è forse piacevole per i grandi; per i piccoli arida e diàccia, senza questo profumo di lontananza.

Quando era stato a Santo Domingo, Siguenza aveva invidiato la vita aperta e libera di un fabbro vicino che faceva giungere i suoi canti e il suono del martello sull'incudine attraverso a tutte le finestre, invadendo il silenzio delle sale di studio; aveva invidiato un certo signor Rebollo, che fabbricava e commerciava il suo cioccolato, e passando innanzi al suo banco, tutti i collegiali si guardavano, assaporando con delizia lo strepito del rullo, e il tepido aroma del cacao; aveva invidiato gli uomini seduti sulla sponda del fiume a fumare e ad osservare le acque correnti; aveva invidiato un cocchiere che andava alla stazione facendo schioccare la frusta come un petardo, lanciando frizzi alle contadine, e quell'uomo per lui era formato come dalla santa emozione di tutti i focolari, perchè sulla sua vetusta vettura giungevano i parenti degli interni. Lo chiamavano « Arrancapinos » soprannome meraviglioso, leggendario, dipinte sullo sportello in fiammanti lettere color cinabro, incornicianti una figura simile ad una scimmia che sbuca dal fogliame. E la sera mentre traduceva i quindici versi dell'Eneide segnati con la traccia dell'unghia, « Arrancapinos » passava gloriosamente come un Esplandian sulle pagine del dizionario e del testo trasformate in una foresta centenaria, profumata, incantata.

— E con questo? diceva il signore. Che ha questo a vedere con la educazione dei fanciulli? Avete figli? Ah! Voi avete due figlie? ebbene, perdonate, ma io credo che voi le educhiate male. Le educate male? lo ammettete!

Sì. Forse secondo alcuni Siguenza educava male le sue figliuole. Infatti quando si ammalavano egli ricordava di aver parlato talvolta con durezza alle povere piccine per reprimere qualche loro capriccio: allora se ne pentiva e si riprometteva di non farlo più.....

— Questo non sarebbe avvenuto se voi le aveste messe come interne in un collegio.

— Interne! Mai!

Il padre del collegiale s'indignò a tal punto che tutta la sua vermiglia figura di proprietario della provincia di Alicante si infiammò.

Essi arrivarono a Orihuela e, nella vettura sino all'albergo, poi durante il pranzo, continuarono a conversare.

Siguenza gli disse:

— Se voi aveste conosciuto il signor Cuenca!

— Chi è questo signore?

— Nei collegi dei gesuiti si tratta con il Lei e si chiamano « signore » tutti gli allievi, siano pure giovanissimi. Voi lo sapete. Io entrai a otto anni a Santo Domingo, ed ero stupito di udire tanti « Lei » e tanti « signore » dalle bocche di questi preti sapienti, mentre a casa mia i domestici mi davano del tu; ma ero ancor più meravigliato che lo dicessero a un marmocchio che stava accanto a me; io portavo pantaloni lunghi e invece il mio vicino li aveva ancora corti, con le calze fin sopra il ginocchio. Era infatti molto più giovane di me: esile, pallido, molto triste, distratto; le sue piccole mani sempre sporche d'inchiostro; le fettuccie dei calzoncini, i legacci delle scarpe sempre slegati e cadenti. Si chiamava Cuenca. Ma naturalmente là si diceva signor Cuenca. « Signor Cuenca, signor Cuenca! » pronunciava con voce secca, imperativa il Fratello Ispettore. Io guardavo il mio camerata con la sua piccola testa nascosta fra le braccia, incrociate sul banco. E l'ispettore mormorava: « Signor Siguenza; scuota il Signor Cuenca che dorme ». Io lo svegliava. Il signor Cuenca apriva i suoi grandi occhi velati di tristezza e di sonno; mi guardava stupito, si stirava e mi sorrideva perdonandomi. La voce del Fratello tuonava. E il signor Cuenca alzava le spalle e mi chiedeva: « Ma che cosa dice il Fratello? » « Dice di metterti in ginocchio ». « In ginocchio? E perchè? »

Il Signor Cuenca s'inginocchiava. « Signor Cuenca, signor Cuenca, Ella avrà un cattivo punto in condotta; non si accorge che le sue calze cadono? »

Quasi sempre bisognava che io gliele riaccomodassi erano calze di grossa lana bianca, fatte in casa dalle mani della madre del signor Cuenca; e bisognava che io gliele allacciassi, perchè il signor Cuenca non sapeva. Accanto al Signor Cuenca, mi pareva di essere un uomo grande, un protettore e gli sorridevo paternamente.....

Giunse la settimana degli esercizi spirituali. Bisognava passarla senza parlare, facendo il nostro esame di coscienza, ascoltando i sermoni sul peccato, la morte, l'inferno, il purgatorio, la salute eterna... Le finestre della cappella erano, allora, quasi completamente chiuse; l'altare tutto parato di nero. Quando cantavamo « Perdono... o Signore! » gridavamo disperatamente, non solo perchè imploravamo la grazia con un ardore impetuoso, ma per vendicarci del nostro silenzio... Il signor Cuenca non cantava; chiudeva gli occhi e chinava la sua piccola testa, appoggiandola sulla mia spalla sinistra. Io l'ammonivo: « Bada che saremo puniti entrambi! » E il signor Cuenca sorrideva guardandomi. Era pallidissimo, con due piccole pieghe accànto alle labbra, come se stesse per singhiozzare, e mormorava: « La fronte mi duole sempre più! ».

L'ultimo giorno degli esercizi, al posto del Signor Cuenca un altro fanciullo grosso, rubicondo, tranquillo e molto divoto si pose al mio fianco. Gli domandai: « E Cuenca? Sai dov'è Cuenca? ». Non mi rispose. Alla ricreazione chiesi al Fratello il permesso di parlargli, ma egli non volle accordarmelo. E quando la settimana di silenzio fu finita, e tutti i collegiali lanciarono il loro primo grido spontaneo, espansivo, felice, io corsi dall'Ispettore e gli chiesi notizie del signor Cuenca. « Non avete ancora imparato che interrogare è una colpa grave? Non fatelo più », mi disse.

Melanconico e umiliato, mi tenni in disparte pensando al signor Cuenca. Perchè non era con noi questo fanciullo pallido, gracile, dolce e triste, che, sorridendo, mi dava più pena che se piangesse?... Dov'era il mio camerata dai calzoncini color d'oliva e dalle calze bianche, pendenti, rozze, che egli non sapeva tenere allacciate e che imploravano le mani della madre o forse della nutrice del signor Cuenca?

Due giorni dopo, rientrando dalla prima ricreazione del pomeriggio, non fummo condotti nella sala di studio ma nel dormitorio; ed entrando nelle camere, l'ispettore ordinò: « Uniforme di cerimonia, mantelli e berretti ».

Ci vestimmo stupiti. « Dove ci conducevano, così vestiti, di mercoledì? »

Scendemmo nel chiostro. « Signore, che succede? Che sia arrivato il R. Padre Provinciale? Sì, sì, deve essere il Padre Provinciale che forse ci accorderà in memoria della sua visita qualche divertimento, o merenda nei campi!.» E il signor Cuenca che non era con noi! ora che ci saremmo tanto divertiti! ma dov'era il signor Cuenca?

Entrammo nella chiesa. Trasalii per l'angoscia. Un freddo sudore imperlava i miei capelli e le mie tempia.

C'era nella navata una bara stretta, bianca, circondata di ceri; e, dentro, molto giallo e molto lungo vidi il povero signor Cuenca che sorrideva a me, a me, lo giuro! e sorrideva come per mostrarmi i suoi piccoli pantaloni lunghi dell'uniforme di cerimonia che gli avevano messo.

Il padre del collegiale accese un sigaro: nascosto dal fumo, mormorò tossendo:

— Mancanza di ordine; questo — e sporgendo il mento indicava suo figlio — non ha mai portato scarpe coi legacci, ma scarpe tutte d'un pezzo, con gli elastici e le calzette e i calzoni con le bretelle..... vero?

Prima traduzione italiana.

G. Mirò è uno dei più originali scrittori spagnuoli della generazione di Ayala e di Gomez de la Serna. E' nato ad Alicante e la sua arte ha il sapore e la luce della sua terra di Valenza. Opere principali: *Figure della Passione del Signore, Il libro di Siguenza, Nostro padre S. Daniele.*

OPERE E CIANCE

Propositi d'eccezione

Il Silva, giovane autore, miope e biondo, per poco non stramazzò per il buio della scaletta. Ma il Placci lo guidò per quegli ultimi gradini e con un sorriso:

— Come vede, l'ingresso non è molto comodo.

— Non importa. Questo tono dell'ambiente è quasi necessario.

Nel buio freddo e umido sorse la luce rossigna d'una lampadina velata da ragnatele. A poco a poco si rivelò l'ossatura del teatrino sotterraneo, dal boccascena biaccoso allo squallore delle panche e delle sedie impagliate.

— Di qua si sale al palcoscenico.

Una finestretta livida e salnitrosa rischiarava un corridoio dal quale eran stati ritagliati dei bugigattoli con un'ossatura di travicelli e dei cartoni inchiodati.

— L'impianto della luce ci è costato ottocento lire. Questo è il camerino della prima attrice.

Una sedia, uno specchietto su di un tavolino, qualche piolo di legno infisso su di un tratto di parete, ricoperto da giornali incollati. In un canto una scopa tutelava un nastro dorato, dei mozziconi di sigarette e qualche pallottolina di stagnola.

Come giunsero sul palcoscenico un fondale ostentò loro un giardino troppo primaverile sotto la corsa di due nubi sferiche rotolanti su di un cielo al bleu di Prussia. Il Silva s'arretrò un poco verso la ribalta, ma il Placci lo trattenne da un salto in platea: con quattro passi aveva disceso tutta la scena, s'era sentita sulla nuca l'umida cotonina del velario. Che appariva come una di quelle tende rigonfie che nelle case povere ricoprono gli armadi.

— Il palcoscenico non mi pare troppo vasto... — azzardò il Silva. Ma il Placci, che fin'allora s'era un po' indispettito a non scorgere nel compagno quel cordiale entusiasmo che sarebbe stato doveroso, gli sfoderò quel suo viso corrucciato di quando, nel paterno emporio di mobili, accompagnava qualche cliente povero o restìo!

— Si sa. E' un teatrino. Di filodrammatici. Glielo ho già detto ieri sera. Da noi, niente lusso niente comodi niente messinscena. Qui, in questa stamberga, abbiamo recitato L'essalto, Cyrano, L'alba, il giorno e la notte *e* Amleto. *Con successo. Ogni domenica son millequattro, milleseicento d'incasso. E, detratte le spese, tre o quattrocento lire, ogni domenica, son date a un'opera benefica. Se lei vuol proporci modificazioni o ampliamenti con le proposte ci deve procurare i mezzi necessari per attuarle. Ma s'accomodi, chè questo è pulito.*

Gli porse uno sgabello preso da un canto, di tra il cordame del velario: dove, nelle sere di recita, si rannicchiava, intento alle lampadine della ribalta, il fratellino della prima attrice, segaligna contabile della ditta, che nel Placci doveva riporre qualche sospirosa speranza.

— Vede — esordì il Silva — nelle mie parole di ieri sera, più che un concreto disegno c'era il mio desiderio di incitarla a un'opera ardita e dignitosa.

— Ma io desidererei un programma dettagliato e preciso.

Gli offrì una sigaretta e s'apprestò ad ascoltarlo scrutandosi le scarpine di vernice. Nella sua leggera pingyedine, nella sua incipiente calvizie, nel suo naso volgare sotto l'opaca durezza dello sguardo e sopra una bocca ancòra infantile si scorgeva il figlio di commercianti arricchiti che s'era accontentato della licenza tecnica e che desiderava un'automobile tutta per sè. Il Silva si sentì un po' scorato; evitò di guardarlo e riprese animo fissando una quinta corrosa che sbucava di tra due pilastri.

— Vede, Placci, di quella che potrà essere la nostra opera comune, io ne faccio una questione di repertorio, d'attori e di messinscena. Loro, io, non li ho mai sentiti a recitare; ma son convinto che bisognerà mutar stile. Lei mi ha dichiarato che ben volentieri si sottoporrebbe ai consigli di un direttore di scena; ma, riguardo a ciò, io sarei costretto a pretendere una disciplina assoluta da lei e da tutti i suoi compagni d'arte.

— Dopo esserci prima messi ben d'accordo.

— Naturalmente. E le dirò che sul problema dell'interpretazione teatrale io non ho ancora delle idee ben mie.

— Ma allora, scusi... — e il Placci ebbe un sogghigno beffardo.

— Mi lasci dire. E' parecchio che ci penso. La conosce quella nota del Croce sull'interpretazione teatrale, suggeritagli.....

— Il Croce è un critico drammatico?

Il Silva aspirò a lungo una boccata di fumo.

— E' anche un critico. Considera l'opera dell'interprete simile a quella del traduttore.

— Non capisco.

— Non importa, caro Placci, son dettagli. Ma io non posso accettare la soluzione del Croce. L'Appia fa dell'interpretazione un problema plastico. Mentre il Craig vorrebbe rimettere agli attori l'antica maschera scenica.

— Pazzie.

— No, son tentativi molto seri, anche se non accettabili. E allora, non avendo ancora risolto il problema dell'interpretazione, non posso proporle dei nuovi cànoni ferrei e più o meno innovatori.

— D'accordo.

— Mi limiterei a imporre una gran sobrietà di toni e d'atteggiamenti, in un'assoluta fusione d'elementi. Intenderei di trasformare il loro teatrino in un teatro d'eccezione, sorretto dalla disciplina e dal sacrificio.

— Siamo dispostissimi a provare tutte le sere. Tranne il sabato.

— Noi avremmo già raggiunto un grande risultato quando fossimo riusciti a eliminare ogni incrostazione di recitato, di tronfio, di retorico, di vaneggiamento. Dire, non recitare o urlare. Studiare e soffrire, mai improvvisare.

— Ma l'abbiamo sempre fatto. La prima attrice studia persino in ufficio, tra un protocollo e l'altro. Vuol sentirmi nel Cyrano *— presentazione dei cadetti di Guascogna?*

Ratto il Placci s'era sfilato il soprabito, se l'era ammantato su di un fianco a guisa di cappa, e, ben piantato sul piede sinistro, aveva teso il braccio destro con un minaccioso indice grassoccio. Da una tasca del soprabito rosea appariva La Gazzetta dello sport.

Ma agli scongiuri del Silva:

— O potrei dirle il Saluto italico *— e, scrutandolo, si rinfilava lentamente il soprabito.*

— Noi curiamo molto la pronuncia. Di che regione mi direbbe?

— Piemontese.

— E invece son quasi lombardo. Vede?...

— Ottimamente. Occorrerà imparare gli artifici del respiro, delle pause: dare un ritmo anche alla battuta più secondaria. L'arte dei silenzi, sopratutto. Un buon attore deve saper adoperare la pausa come un buon scrittore l'a capo.

— Noi poniamo sempre una pausa prima e dopo un'invettiva, una tirata. Anzi, chi deve fare una tirata d'effetto si scosta sempre dagli altri e viene alla ribalta.

Il Silva incominciava a sentirsi tremendamente stanco.

— E il nostro repertorio non le basta?

— Bisognerebbe un po' trasformarlo, guardandosi naturalmente da ogni snobismo.

— Per esempio?

— Claudel, Vildrac, Ibsen, Sarment, Strindberg, Pirandello...

— Pirandello?...

— Sì, tentare Sei personaggi, Così è.....

— Ma ci sono i diritti d'autore!

— Si pagano.

— Neanche da pensarci.

Il Silva si sentì cliente dinanzi al Placci mobiliere che, reciso, stabiliva l'ultimo prezzo di uno stipo, e che poi tentava un accordo.

— Piuttosto senta. Io terrei il nostro repertorio così com'è — Sardou e Dumas, un po' di Bataille e di Bernstein — con in più qualche lavoro inedito, di giovani. Lei non avrebbe...

— No no, per ora no — disse precipitosamente il Silva pensando ai suoi due drammi rinchiusi in un cassetto e al secondo atto del terzo, in gestazione, che non riusciva ad azzeccare.

— Io ho un cugino che scrive. Fa delle cosette comiche, molto graziose. Finora non ce le ha volute dare. Ma, trattandosi d'un nuovo teatro d'eccezione, lei potrebbe anche convincerlo. Glielo presenterò.

Il Silva s'era alzato, triste e avvilito. Pensò ad Antoine. Al suo secondo atto. Al Vieux Colombier. E gli parve di scorgere un topo filare in platea tra le sedie impagliate.

— Mi spiace di non poterla accompagnare. Venga domenica sera: daremo La marcia nuziale. *Spero di trascinarci anche quel mio cugino. E vedrà che si metteranno e ci metteremo d'accordo. Riusciremo di certo a creare un teatro d'eccezione, come dice lei. Tutti dovranno parlare di noi. Naturalmente bisognerà che gli ideali e le teorie si adattino alla realtà. Creda a me, chè una certa praticaccia ce l'ho. — Eran giunti nell'androne. — Vuol venire in laboratorio a vedere un salotto secondo impero? E' quasi finito.*

Il Silva si schermì. Il Placci gli diede due o tre manate su di un gomito per scuoterne un po' di calcinaccio e poi, al vederlo così occhialuto e smilzo nel soprabito un po' stinto, ebbe per lui un po' di tenera pietà: e gli parve d'averlo trattato un po' male.

— Silva: ci vogliamo dare del tu?

MARIO GROMO.

MICHELSTAEDTER

Dei casi e del pensiero del Poeta e Filosofo goriziano Carlo Michelstaedter suicidatosi nel 1911 a ventitrè anni «per ragioni metafisiche» appena scritta la parola fine nella sua tesi dottorale sulla *Persuasione e la retorica* che il Vallecchi ha pubblicato postuma, dopo il Papini molti hanno parlato: chi per mettere in evidenza la singolarità della violenta morte, e chi per accademicamente dissertare sul suo pensiero filosofo.

Ma all'antirettorico Michelstaedter non ci si può accostare con l'animo incline a curiosità clamorosa, o ad algidi ludi cerebrali, bisogna col cuore accostarglicisi. Per chi gli si accosta con tale interiore disposizione, vivo è ancora il suo messaggio.

La meta della persuasione è in alto od è in basso; a seconda che si tratti dello spirito oppure della materia.

«Un peso pende da un gancio, e per pendere soffre che non può scendere: non può uscire dal gancio, poichè quant'è peso pende, e quanto pende dipende. Lo vogliamo soddisfare: lo liberiamo dalla sua dipendenza, lo lasciamo andare, che sazi la sua fame del più basso, e scenda indipendentemente finchè sia contento di scendere.

Ma in nessun punto raggiunto fermarsi lo accontenta, e vuole pur scendere, chè il prossimo punto supera in bassezza quello che esso ogni volta tenga. «Poichè» infinita gli resta pur sempre la volontà di scendere. Che se in un punto gli fosse finita, e in un punto potesse *possedere* l'infinito scendere dell'infinito futuro in quel punto esso non sarebbe più quello che è: *Un peso* (*Persuasione*, p. 13).

«Chi vuole aver la vita non deve credersi nato, e vivo, soltanto perchè nato, nè sufficiente la sua vita, da esser così continuata e difesa dalla morte. *Egli è solo nel deserto*, e deve crear tutto da sè: Dio e Patria, e famiglia e l'acqua e il pane. Poichè quelle cose che il bisogno gli addita, quelle sono il suo stesso bisogno; quelle che restano sempre lontano, quanto il suo bisogno di continuare la proietterà sempre avanti nel futuro; quelle *non le potrà mai avere*, ma quando vada a loro esse s'allontaneranno, poichè egli rincorrerebbe la propria ombra. «(*Persuasione* p. 40-41). Questo *tendere* verso un punto sempre futuro relativamente al presente del soggetto senziente, è l'eterna origine del dolore, che rilevandosi come dimostrazione dalla nostra insufficienza, la nostra vita fa apparire quale una eterna deficienza, e quale una vile accettazione della morte.

Cadaveri noi stessi, di cadaveri è formato il nostro spirituale e materiale nutrimento. Parallela all'infinità della nostra fame, corre l'infinità della nostra miseria della nostra dipendenza. Uno sterminato cimitero è il mondo.

Nell'accontentarsi di questa e in questa morte consiste la rettorica. La quale è il resultato della nostra sconfitta: un punto spaziale e periferico del punto unico e totale nel quale consiste la mèta del nostro dolore, la persuasione.

Ogni volto da noi assunto è una maschera, come le istituzioni della rettorica originale sono violenza organizzata: la violenza della tenebra contro la luce; del peso contro la leggerezza; del futuro contro il presente.

Il nulla ci sta d'attorno, ma un nulla che c'incatena e c'impaura: ombre sul muro che scambiamo per uomini, brutti sogni che ci fan di soprassalto svegliare.

Ma come non può avere un volto, questo nulla non può avere una storia. Così da questa verità gli uomini saranno edotti che la storia è un circolo chiuso di fatti che eternamente si ripetono (Idea greca dell'eterno ritorno: Nietzsche?)

E' tutto ciò il Fato, contro il quale l'uomo deve ergersi, Lucifero, Prometeo, per disprezzare e vincere la correlatività dei rapporti che lo abbassa cosa fra le cose, in un mondo che ha una sola voce ed un occhio solo, quello della nostra fame o della nostra distensione nel futuro. (Quì si fa allusione all'istinto, ed al mito greco del Ciclope). Due mondi entrambi a sè stanti sono di fronte in un parallelismo che il Michelstaedter non riesce a filosoficamente superare. Invece uno solo dei due mondi nega, quello della materia, così che il conosciuto mondo degli spettri tutto gli si rivolta contro e gli si addossa nella disperata lotta per affermare creare sè stesso, ed in se stesso la persuasione nella quale eternamente permanere.

Dal nulla avviato al nulla perviene in questa sua lotta nella quale le istituzioni degli uomini cadono in frantumi, nel deserto che gradatamente si fa attorno sempre più rarefatto e solenne per lasciare con magnificenza splendere la scia luminosa del persuaso che con tutta la sua vita resiste alla fame del futuro, alla bella morte immolandosi per far di sè stesso fiamma.

In basso là in basso è stata relegata la storia degli uomini; che non è veramente la «loro» storia, ma quella dei detriti che la «loro» debolezza ha generati. Per conoscere questa basta fermarsi, è sufficiente entrare in qualità di schiavi nelle relazioni sociali ed amorevolmente accettarle, sì da crederle una cosa viva e vitale. Platone, nell'età stanca, ma specialmente Aristotile han fatto ciò, e dalle loro cogitazioni son nate la scienza e la storia: vale a dire le «elucubrazioni» attorno alla materia; e i codici delle mistificazioni dal Dio della viltà compiute.

Il solo valore che valga è l'io per Michelstaedter. L'appello towianskiano: «Soyez vous-meme sans regarde pour les lois du monde!» risuona come una tromba di Gerico, nella sua prosa che è il vibrante corpo di un uomo; per svegliare le morte anime degli uomini vegetanti nella radura: forse solo in Weininger l'esigenza etica della libertà morale ha raggiunto un tale acume drammatico ed un'eguale serietà: e il personale dramma di questi due figlioli d'Israel morti per aver voluto essere se stessi persuasi nell'imperdibile possesso della verità, è un dramma brandiano non indegno d'essere cantato dal «più grande poeta della vita morale».

Si potrebbero riguardare queste diverse identiche espressioni, quali crepuscolari luci del pensiero kantiano, sarebbe però un rimpicciolirle assieme al problema che enunciano. Il quale è in ciò ma è anche in alto. Non si può ignorare che si tratta di due ebrei; di due uomini ci è che han dovuto per conto proprio rifare l'esperienza eroica individuante (negativa) del Cristianesimo, quale Cristo stesso l'ha insegnata e vissuta, nella forma che il moderno pensiero critico ha modellata.

In quanto fedeli a questa forma, possono essere considerati degli epigoni del pensiero kantiano; ma in quanto alla sostanza essi fan parte di diritto della schiera esigua degli eroi del pensiero; il maggiore dei quali è Cristo, che tutti li assomma e tutti li informa.

La coscienza di questa loro appartenenza sostanziale alla Chiesa eterna era del resto viva in entrambi, anche se solo il Weininger ha desiderato con un atto esteriore renderla palese.

Ma lasciamo oramai Weininger al suo problema ed alla sua soluzione. Michelstaedter altamente vale; egli che non ha formalmente accettato il Cristianesimo, perchè di esso ha accettato soltanto ciò che è espressione di morale eroismo (dato negativo), senz'arrivare al suo vero nocciolo (dato positivo), il quale consiste nel concepire la vita quale una quotidiana resurrezione dalla morte, per rendere la morte stessa, vita.

Michelstaedter «desiderava» invece prescindere da essa, volendo dal nulla creare la «sua» vita.

Segretamente Zarathustra soffiava nella sua anima: e vecchi paurosi pensieri s'agitavano nella sua mente per parlargli di «dannazioni eterne», di «distacchi sostanziali», d'«incolmabili abissi», fortemente impressionandolo sì da trasformare i termini dialettici di questi pensieri, in passionali motivi di sofferenza morale.

Michelstaedter drammatizza così il pensiero che non è più una rete contesta di concetti astratti della vita, ma la carne viva di un uomo. In questa drammatica passionalità consiste la originalità ed il limite del suo pensiero, quanto la tara della razza infittagli; della quale non ha «potuto trionfare e liberarsi che colla morte».

Egli non ha saputo andar «oltre la dialettica», ma in questa è rimasto impigliato nel momento stesso che «tutto in un punto vivendosi» ha creduto di superarla. Egli non ha vissuto il Cristo, quale redentore: non ha potuto capire e vivere il fatto del Golgota. In ciò la sua incapacità a sorpassare il nucleo della razza: oggetto inconscio-occulto del suo interiore dramma; e motivo della sua filosofia individualista.

L'importanza del suo pensiero è però del tutto critica e negativa: restano soli, luminosi e solenni, il suo richiamo alla libertà morale e la sua eroica fine, che non è una morte, ma una «combustione».

Di quel richiamo e di questa «combustione» e della serietà-coraggio nell'accettazione e ricerca della verità, è pregno il Messaggio che dai regni dell'Ignoto c'invia il Michelstaedter.

ARMANDO CAVALLI.

Teatro Teatrale

Ancora nel '700 ci riconosceva Voltaire il privilegio di perfetti scenografi.

Fu la nostra Rinascenza a portare le risorse della prospettiva lineare nel paleoscenico austero creato dai greci, coi nuovi doni di congegni e meccanismi scoperti dal Medio Evo.

Poi Bibbiena, Piranesi, Gonzaga, nel corso di tre secoli furono padroni dell'arte con la maestosa stabilità di opere complete di pittura e di architettura.

Lo spirito animatore di queste ricerche scenografiche, per tutto il periodo neo-classico (Gonzaga muore nel 1831) è riassunto nelle parole di Voltaire: «*La decorazione dei teatri consiste nell'arte di rendere col soccorso della prospettiva, della pittura e di una illuminazione artificiale tutti gli oggetti che a noi offre la natura*».

Variano gli spettacoli dal gotico tenebroso alla falsa religiosità del barocco, ma le scuole inseguono tuttavia il sogno dell'imitazione del vero. Il senso delle favolette riesce in questi casi più decisivo delle teorie, ed eccovi l'Algarotti raccontare piacevolmente: «*Nel teatro di Claudio Pulcro fu condotta una prospettiva con tal maestria che, al dir di Plinio, le cornacchie, animale non tanto goffo, credendo vere certe tegole ivi dipinte volavano per posarvici sopra a quel modo che da certi gradini dipinti in una prospettiva dal Dentone* (1576-1631) *fu ingannato un cane che volendo salirgli in piena corsa diede fieramente contro il muro e nobilitò della sua morte l'artificio di quell'opera*».

Lo inganno degli occhi sarebbe la scenografia per un dimenticato trattatista del '600. L'inganno poi per concorde parere di tutti gli artefici sta nel rifare le apparenze.

Tramonto del teatro

Che cosa fece il verismo nell'ultimo cinquantennio se non portare all'assurdo questo schema e perdersi nella fotografia e nella decorazione degli appartamenti quasi per attrarre alle opere bonarie di Giacosa e di Ferrari i gusti di *parvenu* del popolino? Ma se le scene non ci devono dare che il lusso parigino, le grandi opere guadagneranno a essere rappresentate con semplicità. Gli spiriti più moderati auspicarono un teatro in cui l'attore fosse solo dicitore. Senonchè, giunti a questo punto se il teatro è soltanto l'opera teatrale, il miglior segno del gusto degli spettatori consisterà nella loro capacità di disertarlo per leggersi riposatamente, a tavolino, senza ingombri, senza mediatori, l'opera d'arte. Oggi i critici drammatici italiani, che rimasero appunto inesperti di ogni segreto scenografico, anticipano questo cammino; sono critici letterari veri e propri e giudicano l'opera alla lettura paghi di cercare nella rappresentazione una riconferma.

Il pubblico fugge la noia, disertando il dramma per l'operetta. Perchè l'operetta è rimasta il vero spettacolo, che ha il suo senso in se stessa, magari nel cattivo gusto del suo sfarzo, ma non in una mediocre letteratura d'accatto.

Ci sono valori di fascino di improvvisazione, c'è il meraviglioso, il solenne, il fantasmagorico; il teatro vuole queste sorprese vive a patto di realizzare questi divertimenti, e non per le pedanterie della cultura e del moralismo.

I valori di stile non sono per tutti; i teatri d'arte devono rimanere piccoli teatri, dove l'illusione è abolita, e si può contare sul sottinteso; Jacques Copeau aiuterà il rinnovamento della letteratura assai più che del teatro francese. Per ritornare al senso dello *spettacolo*, abbiamo bisogno di maghi e non di letterati. In questo senso si può intendere la crociata del nostro selvaggio amico Bragaglia.

Per limitarci all'Europa occidentale Gordon Craig, Max Reinhadt, Appia, possono considerarsi come tre maghi intenti a dare un significato moderno al teatro, a farlo vivere per il pubblico a liberarlo dalla poesia e dalle altre arti.

Craig

Le attitudini di Gordon Craig a far nascere la meraviglia si riconoscono subito in quella sua faccia di ingenuo entusiasta, di burlone aperto e rumoroso. Sembra un fanciullo che nasconda le astuzie nella franchezza inglese del suo aspetto. Gordon Craig ha tre odi inesorabili: la fotografia, il lusso americano e le lampadine di 300 candele nelle piccole camere dei piccoli uomini. «*Le candele* — osserva il mago sul modo di illuminare le scene — *cospirano in pro' delle buone maniere, grazie ad esse non ci si trova in una perpetua insolenza meridiana. Al calar della sera, calano anche le voci, la gente si muove meno, il lavoro della giornata è finito. E io capirei bene un allestitore, il quale per un dramma tranquillo dove i movimenti siano pochi, un dramma serale di cose semplici, tornasse ancora una volta a usar le candele*».

Contro il simbolismo, le luci psicologiche, e l'insopportabile immobilità del verismo, Gordon Craig torna a una concezione classica dello spettacolo, come sinfonico risultato dell'opera, della recitazione, della decorazione. Ai suoi propositi si possono dare come motto le parole di Eleonora Duse: «*Per salvare il teatro bisogna distruggerlo: gli attori e le attrici devono morir tutti di peste. Essi ammorbano l'aria, fanno impossibile l'arte*».

La lotta di Gordon Craig è contro il troppo umano: bisogna sopprimere l'attore smanioso di portare nel palcoscenico *la vita*, ossia i gesti esuberanti, la commozione animale, la naturalezza goffa; l'attore ritorni un elemento dominato da un gioco armonico di immaginazione. La vita del teatro è al di là della natura. Craig ottiene spettacoli miracolosi coi minimi mezzi. Le sue risorse scenografiche si riducono ad aver adottato un apparecchio illuminante semplice, lontano dallo sfarzo e dei tramezzi bianchi che si aprono o ripiegano, secondo ogni foggia o misura. Restiamo nel mondo dell'improvvisazione. Abbiamo la gioia di continue sorprese novità di divisoni e di aperture per l'entrare e per l'allontanarsi degli attori. Tutte le risorse sono architettoniche, perchè solo gli spazi riescono definiti dall'artificio dello scenario mentre la complessività è recata dall'abile uso delle luci colorate. Dobbiamo restare in una atmosfera di favola.

Reinhardt

Invece Reinhardt, attore, decoratore scenografo, impresario perde a essere considerato, come Gordon Craig, per lo stile o per le risorse fantastiche del carattere. Egli si è trovato a dover combattere la sua battaglia contro l'insolente pompa del *Meiningertum* specializzato nei costumi storici e nel lusso filisteo. Per conquistarsi il suo posto nella Germania moderna ha dovuto giocare di strategia, appoggiarsi alle teorie: soffocare gli ostacoli con la sua genialità di industriale. Nella sua opera troviamo un mescolanza curiosa di ispirazione religiosa e morale e di calcolo pratico, che ripugnerebbe se non fosse il segno di un uomo che deve tutto a se stesso. Il *reinhardtismo*, tra i tedeschi, ha un significato di battaglia in tutti i campi. Ha appoggiato e ha fatto prevalere tutte le avanguardie, in Austria e in Germania, Hofmannshtall è il suo poeta, Klimt il suo pittore Strauss il direttore d'orchestra, Roller il suo collaboratore per la scenografia. Sono i più bei nomi dell'arte contemporanea.

Che cosa vuole fare Reinhardt? Creare il teatro dalla collaborazione di spettatore attore e autore: raggiungere la grande forma, quasi risuscitare la gloriosa arte barocca della Sassonia. Le sue esperienze hanno qualcosa da insegnarci anche per la scenografia: il valore dato all'architettura, le risorse della scena stilizzata. Le messe in scena del *Faust* del *Sogno di una notte di mezza estate* riuscirono esemplari. Ma il loro valore rimane decorativo: i risultati restano quelli che si potevano aspettare da un ispiratore eccezionale ma esclusivista come Klimt. Bisogna giudicare Reinhardt in blocco. Anche i programmi, anche le teorie hanno la loro importanza. Egli ha capito che ogni opera ha bisogno della sua atmosfera, del suo pubblico.

Ibsen è l'artista delle ironie e dei sottintesi della confidenza raccolta e dell'intimità consapevole: e Reinhardt ne ha fatto delle rappresentazioni da camera creando a Berlino il *Teatro dei trecento*, quasi per iniziati, dove poi fu possibile rendere tutte le sfumature dell'arte di Goethe giovane in *Clavigo e Stella*.

L'arte di Eschilo invece deve vivere tra le folle senza pedanti, senza intervento di filologia. Reinhardt ha portato l'*Orestiade* e l'*Edipo Re* nel circo popolare, abolendo il teatro a loggie per il suo eterno sogno della *grande forma*. Gli hanno rimproverato di non aver capito il mistero; di aver reso quelle opere troppo contemporanee. Ma non basterebbe per la sua gloria la scoperta dei ritmi secondo cui si può far parlare i cori, o l'intuizione geniale dei movimenti di popolo sulla scena?

Appia

Appia è più innanzi di tutti, solo nella volontà intransigente ed esclusiva di preparare lo *spettacolo* moderno. Nella sua natura ambigua di ginevrino si trovano elementi non raffinati, incongruenze non risolte. Talvolta la sua ricchezza sembrerebbe caratteristica di un giocoliere. C'è dell'intemperanza, un'ebrezza nativa, felice.

Appia è figlio dell'impressionismo, e ne porta sul teatro la rivoluzione. Abolisce la pittura per la luce: le luci colorate sono i suoi viventi colori. Contro Craig afferma che l'attore è tutto. Ma anche l'attore è limitato dall'ambiente che lo circonda. Nessuno prima di Appia ha scoperto con tanta precisione e fondatezza l'autonomia del teatro *arte vivente*, da tutte le altre arti. D'accordo con le nuove estetiche egli proclama che il dramma sta nell'espressione non nel significato (nella forma, non ne contenuto). Tutti i vecchi criteri di *rappresentazione* sono capovolti: si tratta di creare ciò che non c'è. Perciò il teatro si fonda su elementi mobili, capaci di fondersi e di trovare ogni volta una nuova sintesi: musica, aorchitettura, corpo umano, luce-colore ambientale. Poesia e pittura restano invece soltanto occasioni, dati rigidi superati nelle nuove armonie, che nascono quasi improvvisate al momento dell'effettuazione scenica. Questo è modernismo intelligente: sono sfruttate sul serio persino le esperienze di dinamismo plastico, persino la influenza che ebbe lo sport nel valorizzare il corpo umano. A quali effetti sappia giungere Appia con queste promesse si è potuto vedere nelle scene di Wagner.

Quando scrive: *Tout effort sèrieux pour reformer notre thèatre, se dirige instinctivement vers la mise en scène*, egli lavora dunque per la sua idea fissa, lo spettacolo, *l'art vivant*. Appia ci vuol dare il nuovo teatro popolare, che abbia per le grandi folle il fascino della operetta senza ripeterne il goffo sfarzo e le monotone ebbrezze.

PAOLO SIMONESCHI.

I manoscritti non si restituiscono. Chi vuole risposta unisca il francobollo.

PIERO ZANETTI - *Direttore responsabile.*
Tipografia Sociale - Pinerolo.

IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 · CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 3 - 16 Marzo 1926

A PIERO GOBETTI

COMMIATO

Questa pagina non fu scritta per essere pubblicata. Fu trovata in un taccuino, che Gobetti portò con sè a Parigi: è, si vede, una confessione, affidata a rapidi appunti delle impressioni provate lasciando l'Italia. E' perciò una delle ultime cose scritte da lui: e rivela quell'intimità dell'animo suo, che gli amici conoscevano o indovinavano, ma che egli amava celare sotto il serrato gioco della dialettica o sotto la polemica implacabile.

L'ultima visione di Torino: attraverso la botte di vetro traballante che va nella neve: dominante l'enorme mantello del vetturino (che è l'ultima sua poesia). Saluto nordico al mio cuore di nordico.

Ma sono io nordico? e queste parole hanno un senso? Valgono per la polemica queste antitesi dottrinali, e anche di gusti, di costumi, di ideali. Mi sentirò più vicino a un francese intelligente che a un italiano zotico — ma quando mi proporrò delle esperienze intellettuali, quando li guarderò per la mia cultura. Ho sentito in Saffron Hill come io sia ancora attaccato alle cose umili, alla vita della razza. Io sento che i miei avi hanno avuto questo destino di sofferenza, di umiltà: sono stati incatenati a questa terra che maledirono e che pure fu la loro ultima tenerezza e debolezza. Non si può essere spaesati.

T. dice che è meglio un paese civile. Ossia pensa che potrà fare meglio i suoi articoli. Egli ha rinunciato a ogni altra risonanza. Io sento che la mia azione altrove non avrà il sapore che ebbe qui: che le sfumature non saranno intese: che non ritroverò gli stessi amici che mi capivano.

Il cinismo era una difesa contro il sentimentalismo che ripugna al mio ideale virile. Ma io sarei desolato se la mia vita si riducesse a una rigorosa esecuzione di un piano e se non avvertissi in me, difficile a dominare, nei momenti più difficili, il tumulto della vita e l'ansia degli affetti.

Il senso del fato — non come punto di partenza, ma come indifferenza alle vicende — quando si è sicuri di sè. Non mi importano i risultati perchè li accetto come misura della mia azione, di me (un'altra misurazione della volontà sarebbe complicata e impossibile). Bisogna essere se stessi dappertutto. Naturalmente non si deve essere isterici e si può essere tranquilli solo se non si cercano delle conferme. La concezione della vita come serie di esami è stupida: tutto si riduce invece all'aver credito, al non aver bisogno di esami perchè si è qualcosa (si intende sempre socialmente).

LA SUA GRANDEZZA

Altri ha scritto parole di rimpianto, quelle parole di rimpianto, che salgono spontanee alle labbra di tutti quando scompare, nel fervore delle speranze e delle opere, un giovane, e lascia dietro di sè, con l'ammirazione per quanto ha compiuto, il rammarico di quanto avrebbe potuto compiere e lo sdegno per le circostanze avverse che ci hanno privato di qualcosa che nessuno mai potrà dare. Ma gli amici sentono che non si può piangere Piero Gobetti come si piange un giovane, caduto affranto sotto il peso di una troppo grande opera intrapresa: così cadono molti, ma così egli non è caduto, e, per quanto sentiamo più degli altri lo strazio di questa giovinezza infranta, noi non possiamo parlare di « morte immatura » o lodare questa o quella sua opera, questo a quell'aspetto del suo ingegno e del suo carattere e rammaricare quanto dalla morte gli fu precluso di fare. Non guardiamo a quell'avvenire che non sarà mai, ma a quello che egli è stato, a quello che ci lascia: dobbiamo (ed è compito arduo) custodire l'insegnamento che scaturisce dalla sua vita e dalla sua opera, legato infinitamente prezioso ed unico, che nessun giovane ha mai lasciato e che non lasceranno i grandi, che pur noi veneriamo.

Quello che egli sarebbe stato a trenta, a quaranta anni, noi non riusciamo ad immaginarlo: oggi, riandando al passato, scopriamo di non averci pensato mai. Perchè, al suo avvenire, non ci pensava egli stesso: la sua ambizione era sempre tutta nell'opera che stava compiendo, nè soltanto in questi ultimi tempi, ma a diciassette anni, ai tempi di « Energie Nove », quando pure sarebbe stato naturale abbandonarsi ai sogni indefiniti dell'avvenire, ed egli invece non parlava che del giornale, che stava componendo, dello studio che si accingeva a stendere, della traduzione che veniva correggendo, del sistema filosofico, di cui cercava di impossessarsi. Pensare ad un avvenire più remoto, doveva sembrargli un affidarsi a forze estranee, un attendere da altri quello che egli credeva dover chiedere soltanto a sè stesso, e perciò una debolezza, una colpa: perciò non si concedeva le pause di sogno che gli altri giovani si concedono; e noi lo vedevamo, di anno in anno, sempre al lavoro, sempre con la medesima fiducia in sè stesso, sempre egualmente pronto a far fronte a tutte le difficoltà, sempre sorridente: e ci pareva che sempre, negli anni avvenire, lo avremmo trovato così al lavoro, accanto a noi, un poco più in alto di noi. Taluno di noi, quando apprese la notizia della sua morte, non seppe trovare altre parole che queste: Non è vero, non è possibile. — E ancora oggi, che sia morto, sembra a noi tutti cosa impossibile.

Tanto la vita appariva strettamente congiunta con la sua persona: tanto ci eravamo abituati da tempo a considerare il dubbio, l'incertezza e il dolore come cosa nostra, non sua. La sua figura ci appariva tutta luminosa, priva di ombre. Lo vedevamo sempre egualmente sereno dopo le avversità, lo avevamo trovato tanto calmo dopo i primi attacchi del male, che doveva condurlo a morte, che non potevamo pensare che quelle avversità avrebbero avuto ragione della sua fibra e che il male fisico fosse di tanta gravità. Oggi al pensiero di quanto deve aver per anni sofferto, tacendo la propria angoscia, proviamo un amaro rimorso di non aver indovinato sotto la sua serenità il suo dolore e di non aver sofferto con lui e di non aver alleviato così il suo strazio: e sentiamo nel suo perpetuo, indimenticabile sorriso, in quella serenità, che avevamo talvolta invidiato come una dote nativa, il segno di una straordinaria, di un'unica grandezza morale.

Prima avevamo intravvisto, ma oggi soltanto comprendiamo che egli ha negato a sè stesso coscientemente tutte quelle lusinghe, tutti quei premii, tutte quelle debolezze, che non giovani soltanto, ma uomini maturi sogliono concedersi. E, come dei giovani si negò le illimitate ambizioni, così negò gli scoraggiamenti improvvisi, che per lui avevano pur troppo cause reali; e tutti gli atteggiamenti romantici, che paiono propri di tutti i giovani. Ma come pochi uomini sanno, egli apprese giovanissimo a non fidare in altri che in sè stesso, a lavorare senza speranza di premio, ad accogliere l'avversità come un fatto, contro cui non vale ribellarsi e che può mutare temporaneamente la direzione della nostra attività, non sminuirla o cangiarne la natura, a celare altrui la propria tristezza, a scegliere sempre, senza esitare, la via più difficile, come la sola nobile, anzi come la sola lecita.

Non parliamo di quelle vie facili, che sono l'abbassamento di fronte alle opinioni dominanti, i compromessi tra la propria coscienza e il proprio interesse, il porre, palesemente o larvatamente l'ingegno a servizio di chi può ricompensare, e nemmeno di una tranquilla, onesta e dignitosa carriera, in cui senza difficoltà avrebbe raccolto onori e soddisfazioni: tanto sentiamo queste ipotesi più che ingiuriose, inconciliabili col suo carattere energico di lavoratore e di combattente. Ma anche nel cammino per cui si era messo, era possibile una scelta tra il più facile e il più difficile, tra il compromesso larvato e la totale, tragica dedizione di sè. Egli seppe rinunziare anche a quelle soddisfazioni, che non si chiedono ad altri ma a sè stessi, più care perchè più segrete.

Opporsi all'opinione dominante, scorgere la falsità e la menzogna dove i più vedono la grandezza, rivelarle a pochi iniziati e alla folla che non vuole credere e che ride o impreca, tutto questo non è privo di fascino segreto, e può esser fonte di una intima soddisfazione, che si scorge attraverso il gioco dialettico che capovolge l'opinione comune, o nel motto beffardo che la irride e gode della sua bestialità. Ma una tale opposizione resta cosa tutta intellettuale, ha in sè la propria soddisfazione, non aspira a mutare la situazione che l'ha suscitata, non impegna l'individuo: in ogni caso dipende da una situazione esteriore, che domani potrà mutare, e che perciò disarmerà affatto l'individuo delle sue armi: per non dire, che quando l'intelligenza soltanto è impegnata, il compromesso, si sa, è sempre possibile.

Ma anche nella lotta aperta, senza quartiere, vi sono soddisfazioni, consolazioni segrete: la speranza di un successo facile con mezzi sproporzionati al fine, che permette di non darsi tutto alla lotta impegnata, il compiacimento di sentirsi vittima, di nascondere il proprio pensiero e le proprie azioni nel segreto. Ma Gobetti non voleva essere nè un politicante, nè un Jacopo Ortis. Non voleva combattere degli uomini per averne, in un qualsiasi modo, vittoria, ma opporre ad opere altre opere diverse, costruire da sè solo con le proprie forze, qualche cosa di diverso, da quello che gli altri, i più andavano facendo. E perciò non poteva sentirsi giustificata dagli atti degli avversari, e chiudersi nel silenzio come un uomo politico vinto o ammantarsi dell'abito di ribelle: e perciò, quando non potè più lavorare in Italia, partì per la Francia, non per l'amaro gusto dell'esilio o per cospirare, ma semplicemente per continuare l'opera di editore, che in Italia gli era stata vietata.

Questa è vera grandezza: e tutto questo, egli lo compiva, senza far sentire ad altri la gravezza del còmpito intrapreso, e parlava di sè e dei suoi propositi come se credesse che ogni altro al suo posto avrebbe agito egualmente, come fosse cosa naturale, ragionevole agire in tal modo; e, anzichè farsi bello della sua singolare forza di volontà e chiudersi in un arcigno silenzio e atteggiarsi a lottatore, si rivolgeva a tutti con un benevolo sorriso di fanciullo, che lasciava tutti stupiti e che oggi soltanto ci appare la più grande e pura manifestazione della sua forza.

Vi sono alcune parole, di un giovane morto ventenne, che oggi ci ritornano con insistenza alla mente. Chi lesse (intorno al '21 o al '22) il diario di Otto Braun, il giovane tedesco morto in Francia nella primavera del 1918, sentì già allora in quelle pagine non l'immagine di uno straniero, ma un'immagine familiare vicina, quella di Gobetti. Molti idee comuni, ma più l'ardente spirito etico, con cui l'uno e l'altro sentivano e giudicavano tutte le manifestazioni della cultura, il senso austero della vita politica diversa e pur congiunta alla vita morale, la fiducia in sè stessi, scevra di ogni iattanza, la freschezza giovanile di ogni loro atto e di ogni loro espressione, ci facevano apparire singolarmente vicini i due giovani, stranieri l'uno all'altro, ma appartenenti alla medesima generazione. Ma, più felice e meno grande, il giovane tedesco, morto a vent'anni in guerra, non conobbe che l'eroismo e la disciplina bellica e morì, fanciullo ancora, lasciando soltanto pagine, in cui sono affidati i suoi propositi: ma Gobetti, morto a venticinque anni, conobbe le lotte quotidiane e più difficili della pace, quando non ci si può abbandonare al destino e nessuno compagno ci può sorreggere e non vi è speranza di tregua o di riposo, e lascia non propositi vani per quanto nobili, ma qualcosa che deve durare. E il destino, a cui il Braun aspirava, Piero Gobetti, senza forse averne coscienza, nello spazio di pochi hanni lo ha raggiunto.

— Una cosa mi si è fatta chiara, è scritto nel Diario del Braun; quel che di più alto un uomo può raggiungere nella vita non è la gloria, non è la fortuna, e nemmeno la grandezza, no, e neanche quello che finora m'era parsa l'altezza definitiva, l'opera; ma è soltanto questa diventar tal modello che solo con la sua presenza determini il mondo e l'umanità.... In questa guerra io ho verificato e tornato a verificare che cosa significa essere capo, che cosa ciò importi e come il capo sia in grado di far tutto. In che modo? Forse con massime morali, con insegnamenti, con singole azioni? No, ma con quello che comunemente si chiama il buon esempio, vale a dire col suo essere così, col suo essere presente. —

E quale esempio ci lascia Piero Gobetti! Quando era in vita, lui, che fu giudicato critico aspro e implacabile di uomini e di cose, era in realtà verso chi gli era vicino di una indulgenza singolare: negava a sè ogni debolezza, ma intendeva le debolezze altrui: e la fiducia che egli aveva in sè, finiva col comunicarla ad altri, sicchè da un colloquio con lui, ritornavamo con la coscienza più salda nelle nostre forze, con più fermi propositi di lavoro. Oggi sentiamo perciò più amaramente tutta la nostra piccolezza: ma, nello stesso tempo, il dovere di superarla, di renderci quanto è possibile simili a lui, non di continuare l'opera sua, che soltanto a lui era possibile, ma, in un campo più limitato e modesto, conservare quella comunione di uomini e di lavoro che egli creò. Che la sua compagna, la quale ne ha condiviso le ansie e ne custodisce gli ideali, e il suo piccolo figlio, che crescerà degno di lui, e in giorni più propizi, non abbiano un giorno a rimproverarci, non dico di averlo tradito, ma di aver commesso qualche atto, o pronunciata qualche parola, di cui egli avrebbe dovuto dolersi!

... Lavoro perchè credo all'immanenza della vita e della storia, perchè sento di realizzare così in me la legge universale; perchè credo che, volendo migliorarci e farci seriamente generosi in questo nostro mondo dobbiamo rinunciare a tutto ciò che è troppo personalmente interessante, troppo empirico e limitato: dobbiamo sacrificarci non inutilmente e rumorosamente, ma silenziosi, ogni giorno, all'opera nostra che, per quel che vale, diventa appena esce da noi, appena si estrinseca, patrimonio di tutti.....

. . . .

.... Rinunciare per offrire tutto a chi di noi non si curerà e ci negherà persino nell'atto in cui imparerà da noi quel che potevamo insegnare. E tuttavia non fermarsi nella rinuncia perchè il nostro spirito non è nulla, è vilmente miserando se per un momento si astiene da quell'attività che è un dovere, conservare il senso della responsabilità per tutto, questo è l'eroismo tragico perchè silenzioso, perchè umile e sconosciuto, dell'uomo moderno...

(da una lettera, 1920).

PIERO GOBETTI

nelle memorie e nelle impressioni dei suoi maestri

Di Piero Gobetti voglio mettere oggi in carta alcuni ricordi personali. Lo conobbi quando non era ancora arrivato all'università e già il suo cervello era una fucina di idee, le quali fermavano l'attenzione di chi l'ascoltava, anche per il modo rotto ed inspirato con cui egli le esponeva, accompagnando le parole col moto nervoso delle mani e del capo. All'università, mi organizzò nell'anno in cui volle frequentare il mio corso di finanza, un piccolo pubblico di ascoltatori non obbligati; sicchè io, che in quell'anno avevo intrapreso un insegnamento esegetico su alcuni testi di legge tributaria italiana — e i periti possono ben comprenderne l'aridità noiosa, sebbene voluta — dovetti fare sforzi erculei per trasformare il commento ad articoli di legge in un esercizio di logica economica applicata; e dello sforzo compiuto fui sempre grato al Gobetti perchè ne uscì un tentativo di mettere ordine nel disordine apparente, di costrurre un ordine logico deduttivo su materiali frammentari.

Ma le conversazioni migliori che ebbi con lui toccavano quasi sempre il problema del lavoro; e l'essersi egli fatto editore di un mio volume su « Le lotte del lavoro » fu la conseguenza di quelle conversazioni. Egli stesso ha scritto e stampato quel che, intorno ai problemi del lavoro, pensò; e lo fece certamente meglio di quanto non possa ricostruire io, ricordando le sole cose che mi rimasero più fitte nella memoria e ricordandole in quel modo approssimativo e vago che il tempo trascorso consente. Tuttavia anche il ricordo altrui può giovare, se non altro, a fermare le sembianze sotto le quali l'amico fu visto dall'amico e le idee che il sopravissuto potè illudersi di aver fatto conoscere a chi non è più.

Vi fu un tempo, dunque, durante il quale Gobetti visse a contatto con operai torinesi, elementi scelti delle maestranze le quali popolano gli stabilimenti della « Fiat » e delle altre imprese nostre. Era un vero « Ordine nuovo » che sembrava allora sorgere; in cui al lavoro che agisce e pensa era serbato il governo della società. A vantaggio ed istruzione di questa scelta di operai egli teneva qualcosa che non era una scuola od una università popolare o proletaria; ma conversazioni e lezioni tra amici e conoscenti, ricordi e ripetizioni di letture fatte, commenti ad articoli di giornali o su fatti del giorno.

Egli vedeva nel mondo operaio, allora agitato dalle convulsioni del dopo guerra, formarsi i germi di una società nuova, a cui i teorizzatori del tempo davano il nome di comunistica o socialistica, ma che in realtà era tutt'altra cosa. Non si può dire che Gobetti si fosse fermato neppure sul sindacalismo come su una dottrina atta ad andare in fondo a ciò che accadeva. Al disopra ed al di là dei nomi, egli vedeva le forze nuove, vergini, capaci di creazioni sociali diverse dalle attuali. Ci sono negli operai manuali, nei tecnici degli stabilimenti industriali, nei rustici appena tolti alla vanga e gittati nel tormento dei forni e nel rombo assordante del macchinario di fabbrica, energie, forze, volontà le quali ancora non sono state sfruttate; ci sono uomini d'eccezione, capaci di cose notevoli, intelligenze che l'ignoranza soltanto rende incapaci di dare frutti insperati. Il sindacalismo, la conquista delle fabbrica, la vittoria del proletariato sono soltanto gli strumenti, le formule per mezzo di cui riescono ad imporsi gli uomini di valore esistenti nella massa proletaria, e l'oro esce purificato dalla bruta ganga appena estratta dalla miniera.

Perciò, egli che pure in sostanza repugnava alla statolatria, ed alla irreggimentazione comunistica, fu amico di comunisti, ne apprezzò gli sforzi. Aveva commune con essi il senso della rivoluzione, la quale, anche quando assunse per lui l'aggettivo *liberale* gli parve necessaria nei momenti delle grandi crisi, per scuotere l'ordine costituito e per lasciare venire a galla, al luogo delle vanità fatte persone, uomini energici tratti dalle classi sociali non ancora fruste dall'esercizio del potere politico ed economico. Sempre si dolse, allora e poi, che purtroppo venissero a galla non gli eroi, che tutti vagheggiavamo, ma puri imitatori, mascherati col rimbombo di assai parole grosse, dei politicanti corruttori venuti su dopo la caduta della destra storica. Il liberalismo concreto delle classi dirigenti italiane gli sembrò perciò ognora assai meschina cosa. Non negava quel che esso ebbe poi di eroico in taluni uomini, i quali videro nella difesa della legalità costituzionale la difesa dei diritti di tutti; ma gli pareva che il liberalismo fosse decaduto al livello di una formula priva di contenuto, usata per tener su gente vecchia, in decadenza, non capace di lottare per il raggiungimento di nuovi ideali. Perciò egli voleva che nella lotta intervenissero le classi operaie; che di dosso ad esse fossero tolti quei pesi morti di ignoranza, di povertà che le tengono in basso ed impediscono alla società intiera di valersi utilmente delle loro forze fresche. Perciò egli era rivoluzionario; chè senza un qualche scrollo creativo di una nuova formula gli pareva impossibile che le classi operaie riuscissero a rompere la crosta di posizioni acquisite, di pregiudizi, di convenzionalismi, che davano il potere sociale ad una classe fossilizzata. Non mi parve mai un ammiratore dei ceti borghesi, che in Italia, dopo la caduta della destra, eransi ristretti ad occupazioni materiali e, datisi ad arricchire, non sentivano i grandi problemi politici e sociali.

In tutto ciò v'era un fondo generoso di passione umana, di quello spirito di « discesa nel popolo » che è caratteristico dei momenti in cui si preparano i grandi rivolgimenti sociali. Personalmente, a me pareva, discorrendo con lui nel periodo in cui egli aspirava a portare tra gli operai il senso virile del liberalismo concepito come sforzo per educare e migliorare sè stessi, per capire il mondo circostante, per rispettare negli altri la propria personalità, di ritornare un quarto di secolo addietro, quando, poco prima del 1900, anch'io, frequentando operai ed agitatori avevo creduto nell'elevazione faticosa, meritata, conquistata degli uomini rozzi, che lavorano colle loro mani, in cui è spesso tanta luce di fresca, verde, genuina intelligenza. Non ho mai rimpianto quelle vecchie conversazioni ed ancor oggi ho taluno di quei primi agitatori come tra gli uomini migliori, per bontà d'animo e altezza di ideali, che io mi conosca. Ma dubito che la via della elevazione debba essere assai più aspra di quella che ingenuamente avevamo intravista. Non già soltanto perchè il movimento operaio, così bello negli anni della lotta e della persecuzione innanzi al 1900, sia caduto poi troppo spesso preda di profittatori, di politicanti e di chiacchieroni abili. Questi sono soltanto i sintomi di un male più profondo, di cui qualche volta discorrevo con Gobetti, e che a me pareva consistesse probabilmente nella malvagità innata dell'uomo. Capitai una volta a fargli vedere certe mie non poche schede di appunti presi leggendo le opere di Le Play, che gli economisti e gli statistici conoscono per i suoi bilanci di famiglie operaie: — opera monumentale per fermo, la quale raccomanderà per un gran pezzo agli studiosi il nome dell'autore, come quello del creatore di un metodo originale e preciso di studiare le condizioni sociali dei popoli; — ma che dovrebbe anche essere meglio ricordato come apostolo di un verbo sociale. Chè il Le Play si mutò da ingegnere di miniere in compilatore di bilanci operai in seguito ad una crisi di coscienza sofferta al termine di una lunga malattia; quando per una visione quasi religiosa egli si sentì spinto a proclamare la necessità della «riforma sociale»; la quale in sostanza si riduceva poi a combattere la teoria di Rousseau della bontà originaria dell'uomo selvaggio, che le istituzioni umane avrebbero corrotto e reso malvagio. Altri, notissimi, pensatori oppugnarono la teoria di Rousseau; ma dubito assai vi sia chi possa eguagliare il Le Play per la ricchezza dei riferimenti tratti dai grandi libri religiosi dell'umanità e delle osservazioni compiute durante cinquant'anni, sotto i più diversi climi storici, in luoghi tra loro lontanissimi, dagli Urali alla Siria, dalla Scandinavia alla Spagna ed al Marocco. Ignoro se vi sia uno scrittore il quale più di lui dia il senso storico di età trascorse: della tribù nomade della Bibbia, del servo della gleba, del compagno della corporazione medievale d'arte e mestieri, del mezzadro italiano, dell'operaio di fabbrica contemporaneo. Questo singolare ingegnere, il quale sarà un giorno studiato come una fonte di prim'ordine dello storico della Russia prima dell'ukase di emancipazione e dallo studioso di forme economiche scomparse, non si stancò mai di ripetere che Rousseau aveva detto il falso e che l'uomo era nato malvagio, crudele, mentitore, ladro e che solo la forza delle istituzioni umane e della religione, solo i legamenti della tradizione, delle consuetudini e la virtù dei pastori di popoli, dei notabili — altri poi li chiamò élites e per averli forniti del senso delle combinazioni ossia dell'imbroglio si procacciò gran fama — a poco a poco lo addomesticano, lo frenano, lo riducono a membro vantaggioso della società. Di qui l'utilità delle tradizioni religiosamente osservate, delle istituzioni antiche le quali si impongono ai popoli quasi avessero una virtù soprannaturale; di qui il pericolo sociale gravissimo di scuotere con fatti rivoluzionari quel senso di *tabù* che mantiene salda la compagine sociale. Se qualcuno, audace o incosciente, rompe l'incanto, si vede che il mondo sociale è tutto un tendone da palcoscenico; e dietro non c'è nulla. Il castello di carta stava in piedi perchè nessuno osava — tanta era la forza dell'incantesimo creata dai secoli — soffiarvi dentro; ma intanto, al riparo dell'incantesimo, vissero per secoli società che il Le Play chiama «prospere» in contrapposto alle società « instabili », che lo spirito della critica riduce in polvere e lentamente dissolve.

Io non dico che Gobetti sia stato persuaso dagli appunti le-playani che talvolta gli sfogliavo per pungere e frenare il suo animo forse troppo propenso a vedere il bene dei germi di rivoluzione gittati nel crogiolo sociale. Troppo poteva in lui lo spirito critico, l'insaziato desiderio di sapere, il convincimento della forza creativa dell'intelligenza per acquetarsi alla visione di un mondo governato dalla tradizione, dai notabili, dall'immagine dei castighi annunciati ai disonesti dai versetti della Bibbia e del Corano. L'ingegno umano che nell'industria moderna è stato capace di creazioni tanto utili alla prosperità materiale, perchè non dovrebbe, affinato dagli stessi mirabili ordigni da lui creati, perfezionare altresì il meccanismo della vita politica e sociale? Piero Gobetti aveva fede nella potenza rivoluzionatrice, nella virtù intima di innalzamento, nella capacità creativa di coloro che vivono quotidianamente accanto alla macchina, fattore per eccellenza rivoluzionario, il che vuol dire creativo di forme nuove, del mondo economico.

Tuttavia egli, che era sempre ansioso di far rivivere tra le generazioni nuove il ricordo di qualsiasi corrente originale del pensiero umano, non cessò mai di invitarmi a divulgare in una qualche lettura ed a raccogliere in un volumetto il succo degli insegnamenti dell'ingegnere autodidatta francese. Amantissimo della piccola famiglia che egli si era creato, idolatrato dai genitori, egli vedeva nettamente che il culto delle tradizioni, la continuità del focolare domestico, il rispetto al risparmio che costruisce la casa, l'impresa, la terra sono idee forze, le quali hanno anch'esse, insieme col pensiero critico e creativo, con la macchina rivoluzionatrice dell'economia e coll'aspirazione profonda delle masse lavoratrici a salire, rompendo l'equilibrio sociale esistente, diritto di cittadinanza, in quella città ideale che egli veniva costruendo nella sua mente, e che è bella perchè non è rigidamente immota; ma continuamente si trasforma sotto la pressione contrastante delle tante forze che agiscono su di essa. Se i tempi e le forze fisiche, ahimè!, troppo impari al còmpito assunto, glie lo avessero consentito, anch'egli avrebbe creato, nella sua casa editrice, una di quelle forze sociali, uno di quei ligamenti tra uomo e uomo, tra spirito e spirito, i quali impediscono che la nostra povera umanità si dissolva in un caos indistinto di atomi sperduti nel buio.

Luigi Einaudi.

Nulla è più doloroso per un vecchio maestro che dover commemorare un giovine scolaro, e uno scolaro come quello che ora il destino ci ha tolto. E' contro natura. E torna alla mente la querela accorata del filosofo greco, che tutta l'atrocità della guerra compendiava nel detto famoso: « E' questo il tempo che non i figli seppelliscono i padri, ma i padri i figli ».

Non mai discepolo ha percorso innanzi ai miei occhi, omai da lunga esperienza fatti acuti nel penetrare l'anima dei giovani, una parabola di formazione autonoma e di virile maturazione più sorprendentemente rapida e più promettente di quella del povero Gobetti.

A dire la verità — e innanzi a un uomo quale egli fu la verità va detta sempre per intero — la linea dei nostri rapporti, da docente a discente, era partita, se così posso esprimermi, dallo zero. Non lo avevo compreso, quando dapprima — or fa poco più di un lustro — vidi comparire alla mia scuola quel giovinetto, il cui nome era già frammischiato a parecchie delle iniziative più eterodosse, più indisciplinate e scapigliate, e a cui un scintillio d'occhi davvero stellare e un sorriso arguto di continuo errante dagli occhi alla bocca fresca ma dolorosa davano — almeno visti alla distanza da una cattedra a un banco di scuola — l'aria di una presa in giro sistematica e un poco iconoclastica. Del resto, egli non mi dissimulò mai che in realtà alle mie lezioni non ci si divertiva affatto, e che nè materia nè maestro gli andavano gran che a genio.

E' bisognato che i nostri così male impostati e impacciati rapporti accademici doppiassero il capo delle tempeste dell'esame finale — e fu davvero una piccola burrasca — perchè vedessimo aprirsi innanzi a noi un mare, uno sconfinato mare di serena simpatia, di piena confidenza e di reciproca comprensione. E fu allora ch'io compresi il vero Gobetti ed imparai a scorgere, in quel sorriso che pareva enigmatico e in quel scintillio d'occhi che pareva canzonatorio, tesori di sincerità e di lealtà, di gentilezza e di finezza, e soprattutto della più pura idealità. E mi racconsolo, ora; pensando che anch'egli mostrò di aver capito ch'io non ero poi quel parruccone pedante, che forse egli si era immaginato.

D'altra parte, quella dello scolaro non era evidentemente la vocazione e la posizione che convenisse a una natura come la sua. Egli assurse difatti, e si può dire quasi di un balzo, a quella di maestro. E quel maestro, nel senso più umano e direi umanistico, e cioè più bello ed alto della parola, egli ci sorpassò immediatamente tutti. Intorno a lui si raccolsero subito, da una cerchia che si veniva facendo sempre più ampia, molte più forze giovanili, che a noi non sia riuscito in molti anni. Tant'è vero che vale più un solo limpido esempio che mille sapientissimi insegnamenti! Erano parecchie di quelle anime, pur della sua già più esperte della vita; erano ingegni, pur del suo più nutriti di studi e anzi cultori omai celebrati delle arti più varie, che tuttavia avevano trovato in quel sincero e coraggioso ragazzo, poco più che ventenne, il loro punto di commune riferimento e di orientazione, la personificazione più schietta e completa di quell'ideale di vita dello spirito e insieme di vita civile, a cui essi anelavano ma che non erano riusciti da parte loro ad attuare che per frammenti.

Ma anche i vecchi maestri ebbero ben presto la sensazione che c'era qualcosa da imparare da quello scolaro: la fedeltà irremovibile ai proprii principii, e la incondizionata dedizione ai proprii ideali. Per questo la sua fu una vita brevissima, sì, ma bellissima. Fu, non un principio di vita stroncata, ma una vita, pur nel suo fulmineo ciclo, perfetta e conclusa. Fu una vita esemplare per tutti. L'ardore incomparabile di quella esistenza consumò rapidamente il fragile involuero; ma fu quella una fiammata magnifica, il cui fulgore vincerà il tempo. E torna pur sempre, irresistibile, alle labbra la sublime sentenza: « Muor giovine colui che agli Dei è caro ».

Piero Gobetti è morto in terra di Francia. E pensando a quel povero morto, che mi fu e mi diventava ognora più caro, mi risovviene un episodio del tempo della guerra,, che mi fu narrato appunto in terra di Francia. Un vecchio contadino era stato chiamato da uno dei villaggi vicini al fronte presso la salma di un figlio che vi era caduto; e quando fu in cospetto del morto, lungi dall'abbandonarsi a manifestazioni di dolore e di amore, si profondeva in segni del più profondo rispetto; e, infine, richiesto del perchè, rispose: « Perchè mi sembra che il padre ora sia lui ».

E anche a me, pensando a quel mio discepolo, morto in condizioni così pietose, mentre cercava in paese straniero nuovo spazio alla vita del suo spirito, sembra che oramai il maestro sia lui.

Francesco Ruffini.

Napoli, 24 febbraio 1926.

Mi reputo ad onore potere aggiungere il mio ai nomi degli amici ed estimatori di Piero Gobetti, venticinquenne, che a me, vecchio di settantotto anni, è toccato piangere amaramente per la sua crudele e improvvisa morte! Appena cessata la guerra, io volli tener dietro alle non poche pubblicazioni periodiche giovanili, che seguiron immediatamente all'armistizio; e più delle altre mi colpiron quelle, per l'appunto del Gobetti, a me ignoto sino allora, ma con cui ebbi subito occasione di scambiare, per lèttera, il saluto. Nel suo viaggio di nozze, io qui lo conobbi in mia casa, unitamente con la gentile sposa: e qui lo rividi l'anno dopo, al suo ritorno dalla Sicilia, egli non nascondendo a me, nè io a lui, il pensiero e l'animo, se non in tutto conformi, pienamente di accordo in tutto quello che è virtù e devozione alla patria. Or anche volendo, io non potrei nè saprei dire abbastanza come e quanto, un anno più dell'altro, egli mi apparve singolarissimo, sia per dirittura morale sia per energia di carattere. E assai addolorandomi della nemica sorte, che vie più gl'incrudeliva contro, oh, ben io ero lungi le mille miglia dal sospettare, che, da un istante all'altro, mi sarebbe avvenuto di leggere della pietosa sua fine, tanto lontano da' suoi cari e dalla sua Torino, in una camera di una lontana clinica straniera! Ho qui dinnanzi la ultima sua lettera, senza data — nè io ricordo se del 31 gennaio o del 1° corrente — che mi dice: « Parto per Parigi, dove farò l'editore « francese, ossia il mio mestiere che in Italia « mi è interdetto. A Parigi non intendo fare « del libellismo, o della polemica spicciola come « i granduchi spodestati di Russia: vorrei fare « un'opera di cultura nel senso del liberalismo « europeo e della democrazia moderna ». Povero amico! Che la pura e cara tua memoria mi accompagni in quel tanto di solitario cammino, che ancora mi avanza.....

Giustino Fortunato.

Essere ad ogni momento noi, realizzare tutta la nostra possibilità di azione per noi e per gli altri in ogni istante, sentire il palpito esultante ed inebbriante della vita, sempre, e non come mezzo a questa o quella pallida idealità evanascente, ma in sè e per sè come mezzo e fine alla idealità stessa che sprigiona dal suo intimo. Attingere in tale fede la capacità e la forza di rinnovarsi ad ogni istante, vedere la vita come umanità che si svolge e si supera, debolezza che si vince senza arrestarsi mai, concretezza in cui ogni umile atto acquista la sua santità, la sua consacrazione perchè è atto nostro: ecco la gioia ed il significato dell'essere, la divinità del tempo che è progresso in cui muore l'ostacolo!

(da « Energie Nuove », 1919).

BRANI INEDITI

Dostoievschi classico

Dostoievschi artista non ha avuto fortuna in Italia. Pochissimi conoscono i suoi capolavori: *L'eterno marito* — *L'adolescente* — *Gli indemoniati*. Degli *Indemoniati* non esiste una traduzione come non c'è una decorosa traduzione dei *Fratelli Caramasov*.

E' invece diffuso una specie di mito Dostoievschi volgarizzato dai francesi attraverso una frettolosa conoscenza di Merescoschi. Di questo mito rappresenta una eco anche l'ultimo libro dedicato a Dostoievschi da Otto Cuzzer. Un Dostoievschi romantico e profetico, assetato di verità, oppresso dai problemi. Un uomo che sarebbe vissuto per tutta la vita nella disperazione, nella miseria, costretto a scrivere in condizioni ingrate, senza serenità. Infine il vero russo, l'anima del popolo russo al quale egli verrebbe ad annunciare il destino. Pretendono che il suo mondo non sia classico perchè non è di uomini normali. La sua arte non sarebbe analitica, ma sintetica. La malattia sarebbe una delle cause determinanti lo stato di grazia di Dostoievschi. Il dramma di tutta la sua vita deriverebbe dal fatto che mentre egli ha sentimento morale lo assilla il dubbio sulla validità oggettiva del mondo morale: rimarrebbe dunque sempre nella posizione di un ateo alla ricerca di Dio.

Noi non esitiamo a confessare che a questa esasperata descrizione (presa in parte dal noto libro del Gide, ma senza conservare del Gide la sottile malizia) preferiamo la vecchia incomprensione dell'aristocratico De Vogüé. De Vogüé aveva almeno il gusto di offrirci un ritratto sconcertante: egli era stato sorpreso e sbalordito della sensibilità di questo creatore di mondi eccezionali.

« Piccolo, gracile, tutto nervi, consumato da sessant'anni difficili, tuttavia piuttosto appassito che invecchiato, con la sua barba lunga e i capelli ancora biondi; e ancora dotato di una « vivacità di gatto » come egli diceva. Il viso di un contadino russo, di un vero mugich illuminato da un fuoco ora dolce ora pauroso; la fronte larga segnata da pieghe e da protuberanze, le tempie come temprate al martello, e tutti questi tratti tirati, esasperati, ricadenti su una bocca dolorosa. Io non ho mai visto su un viso umano una simile espressione di sofferenza moltiplicata; tutte le angoscie dell'anima e della carne vi avevano lasciato il loro segno; vi si leggevano, meglio che nel libro, i ricordi della casa dei morti le lunghe abitudini di spavento, di sfiducia, di martirio. Le palpebre, le labbra, tutte le fibre di questa faccia tremavano di tic nervosi. Quando si animava di collera per un'idea si poteva giurare di aver già visto questa testa sui banchi di una corte criminale o tra i vagabondi che vanno mendicando alle porte delle prigioni. In altri momenti aveva la mansuetudine triste dei vecchi santi delle immagini slave. Tutto era popolano in quest'uomo, con l'inesprimibile mescolanza di banalità, di finezza e di dolcezza che hanno talvolta i contadini russi, e con qualche cosa di inquietante, forse la concentrazione del pensiero su questa maschera di proletario. In principio si rimaneva lontani da lui, prima che il suo magnetismo strano avesse agito. Abitualmente taciturno, se prendeva la parola, cominciava con tono basso, lento e volontario, riscaldandosi a poco a poco difendendo le sue opinioni senza riguardo per alcuno ».

De Vogüé non aveva guardato abbastanza attentamente i piccoli occhi grigi molto incavati di Dostoievschi. Ma se non ci lasciamo commovere in modo troppo naturale dai brividi del suo discorso possiamo ammettere che egli abbia almeno capito la compattezza delle sensazioni e l'originalità del suo mondo. Egli lo capì, e se ne spaventò come di un'enorme macchina di osservazione, rivelatrice di abissi.

La grandezza di Dostoievschi artista parte di qui, dalla sua tragica solitudine, e dalla sua fantasia dominatrice di una materia piuttosto in formazione che condotta a svolgimento completo. Discepolo di galeotti, come si compiacque di chiamarsi, era padrone di un'esperienza eccezionale di confessioni di anime. Tutti i suoi personaggi sono lo specchio della sua generosa solitudine. Eppure nessun'arte si può pensare più obbiettiva, meno autobiografica della sua. Se fosse stato meno disinteressato, meno preso da un'esclusiva necessità fantastica non avrebbe potuto cogliere, con tanta discrezione e con tanto sacrificio di tutte le debolezze e di tutte le piccole curiosità, i destini più chiusi e più eccezionali.

Alla sua tenerezza di creatore nessun'anima si nega: egli è pronto a vedere tutte le albe spirituali, i moti più delicati delle anime in formazione. Il suo gusto di psicologo è qui: egli non crede ai caratteri, alle qualità, ai tipi: le sue psicologie sono specchi di contraddizione, complessità inesauribili; egli non potrà mai fotografarle perchè le vede anime sempre nascenti, sempre vergini, sempre tese verso la chiarezza: la sua arte deve essere inesauribile, insonne, per non perderne il mistero.

E' un'arte portata ad un'altezza tragica che talvolta rivela la tensione.

Nessuna filosofia in Dostoievschi: egli è incapace di interessarsi obbiettivamente a una teoria, incapace di individuare con spirito dialettico i termini di un problema. I suoi personaggi non si sforzano mai di arrivare ad una verità; ma piuttosto di chiarire e capire se stessi. E Dostoievschi stesso era tormentato soltanto dai dubbi del creatore; elaborava pazientemente, cercava di vedere chiare le sue creature perchè non sapeva scrivere se non aveva strappato il segreto dei fantasmi che lo agitavano. La sua fantasia era un vortice, ma egli sapeva dominarla e ordinarla. Tuttavia non osò mai scrivere senza rivelare un tremore iniziale, l'indecisione sacra del creatore, la paura che l'espressione dovesse riuscire inadeguata, tanto urgeva dentro la materia fantastica. Era perfettamente padrone di tutti i procedimenti e artifici letterari, ma ne era completamente insoddisfatto. Per molto tempo non seppe abbandonare la forma della confessione, come se questa gli permettesse una cura più trepida verso le anime dei personaggi. Il monologo traduce tutta la mobilità delle sue emozioni: quest'uomo che scolpiva, come i classici, personaggi completi della loro solitudine, sapeva anche l'arte delle timidezze più sottili, delle precocità più oscure. Nei primi romanzi si credette romanziere di ripiego: « Senza la base dei fatti non si riesce a descrivere sentimenti ». Ma i fatti da soli, non precipitati negli abissi delle coscienze, non gli offrivano un interesse sufficiente.

Però si può notare nel corso degli anni un progresso, che io non so chiamare altrimenti che epico, nella maturazione di questo stile dostoieschiano della confessione. Dal tono timido e selvatico della storia di *Nietocka Nesvanova*, un capolavoro molto più delicato di *Povera Gente*, dove la freschezza e il languore del ricordo è dato dalla fine poesia dell'infantile narrazione, si giunge alla potenza drammatica dell'*Eterno marito* in cui il grottesco e l'ironia sono imperturbabili, e l'umore bisbetico conferisce al racconto una solennità tremenda. Il romanzo contiene due scene di tragedia notturna che, apparentemente ispirate dal Poe, si levano poi ad una fantasia rigorosamente shakespeariana. La confessione è stata portata ad una tecnica puramente drammatica ed obbiettiva.

Qui si può intendere la nostra opinione sul classicismo di Dostoieschi: opinione che farà scandalo tra i suoi isterici interpreti. Ma chi più impassibile di lui di fronte al tremendo? Chi più sereno ed analitico e pronto osservatore di fronte al morboso? La lucida arte di Dostoievschi sdegna i lettori facili ai brividi, alle allucinazioni, alle sofferenze artificiali e letterarie; essa chiede prima di tutto il coraggio del disinteresse e l'attitudine a guardare serenamente un inferno sterminato. La sua follia è più forte della verità. Il suo eroismo poetico ha superato tutte le prove.

Nella confidenza con cui Dostoievschi ha penetrato i suoi inafferrabili fantasmi bisogna riconoscere un dominio e una sicurezza esemplari: e fu la sua solitaria devozione all'arte a dargli quest'incredibile lucidità.

(da *Paradosso dello spirito russo*).

Lineamenti di una storia dell'ottocento

Mentre le nazioni europee si sono liberate con la guerra di religione da tutte le ideologie dogmatiche gli italiani non possono pensare ad una riforma religiosa, impegnati come sono dalle contingenze a distruggere il dominio territoriale dei pontefici; volendo essere laici soprattutto nella sostanza essi si adattarono a professare un rispetto teorico alla chiesa, e la attaccarono con armi politiche invece che sul terreno dogmatico. Così il Risorgimento resta cattolico, complici gli stessi eretici.

La preparazione ideale alla lotta politica si esaurisce nel romanticismo, che oppone un cristianesimo spiritualistico al cattolicismo reazionario della Santa Alleanza.

Tuttavia questo opportunismo è machiavellico. La Chiesa ha fatto causa comune cogli assolutismi. Le monarchie e specialmente la sabauda, sorprese e compromesse dai primi movimenti del secolo hanno ceduto il loro posto di avanguardia e seguono l'equilibrio generale, retrive non più progressiste. Le plebi continuano a vivere intorno ai conventi e agli istituti di beneficenza, tutti cattolici; e restano cattoliche per istinto, per educazione, per interesse. L'iniziativa spetta alla nuova classe borghese, che attua con Cavour la politica antifeudale del liberalismo economico per potersi dedicare ai traffici, alle industrie, ai risparmi e formare la prima ricchezza e il primo capitale circolante in Italia. Come potrebbe questa classe proclamare una politica anticlericale fuor che nella questione dello Stato Pontificio? Essa si troverebbe assolutamente isolata mentre la vittoria è subordinata alla possibilità di trascinare con le astuzie diplomatiche le altre classi volenti o no, sulla sua via. Tutte le idee prevalenti nella penisola sono cattoliche o cristiane (Gioberti, Manzoni, Mazzini). Solo le minoranze politiche sicure del loro compito storico sentono più forte di tutti il dovere della fedeltà allo Stato e credono alle nuove esigenze economiche.

Il neoguelfismo è lo strattagemma per cui le masse avverse al progresso nazionale borghese sono indotte a seguire le minoranze. Il liberalismo laico moderato per evitare l'isolamento e per non trovarsi nemiche nello stesso tempo le plebi e la reazione, mette avanti idee banali e programmi di compromesso.

Così questa minoranza borghese riesce a conquistare la monarchia incerta, e a servirsi del suo prestigio. Vittorio Emanuele II crede di allargare i confini del Piemonte e serve al programma di Cavour, che gli trasforma le basi dello Stato facendo di un regno costituzionale un governo parlamentare. E gli storici si domandano ancora come Cavour potesse farsi aiutare dalla borghesia francese!

E' ovvio che questa classe politica non può bandire troppo apertamente le idee di libertà e di democrazia odiate dalle stesse plebi borbonicamente retrive. Essa conserva il suffragio ristretto, addomestica garibaldini e borbonici con gli impieghi di stato, esercita una generica propaganda patriottica, facendo giocare l'equivoco del cattolicismo liberale. Mancavano forze e partiti ordinati: si supplì con volontari e avventurieri. Il nebuloso messianismo di Mazzini, l'entusiasmo di Garibaldi, l'enfasi dei tribuni furono le forze che favorirono un equilibrio provvisorio. Tutta questa è materia incomposta e vi affiorano i più profondi vizi della razza: una direzione si deve a Cavour. Egli è lo spirito provvidenziale, l'originalità del Risorgimento.

La Rivoluzione Francese ha le proporzioni di un grande dramma ora nazionale, ora europeo. E' la rivendicazione di masse popolari nuove, rivolta di popolo condotto da scelte guide borghesi contro le classi in decadenza.

Il Risorgimento italiano è invece la lotta di un uomo e di pochi isolati contro la cattiva letteratura di un popolo dominato dalla miseria: la storia civile della penisola pare talvolta il soliloquio di Cavour che da una materia ancora informe in dieci anni di diplomazia cerca di trasformare e trarre gli elementi della vita economica moderna e i quadri dello stato laico. In realtà, specialmente quando è solo, Cavour ubbidisce a una segreta voce della storia e a un oscuro destino della razza, che sembra annunciarsi durante tutto il settecento in misteriosi profeti disarmati, che, sorpresi dalle tenebre, appena indovinano la luce.

(da *Risorgimento senza eroi*).

Misticismo e marxismo

Benchè Dostoievschi abbia cercato di elaborare una dottrina che conciliasse slavofili e occidentali, le sue idee si devono riportare allo sviluppo interno del suo mito slavofilo e una analisi del suo pensiero può presentarci, nella espressione logica più completa, le idee direttive del movimento.

Direttamente dalla mistica esaltazione di Chirieievschi e di Comiacev nasce questa dichiarazione: « La classe intellettuale russa è la più elevata e la più seducente di tutte le élites che esistano. In tutto il mondo non si trova nulla che le sia simile. E' una magnificenza di splendida bellezza che ancora non si stima abbastanza. Provati a predicare in Francia, in Inghilterra, e dove vorrai che la proprietà è illegittima, che l'egoismo è criminale. Tutti si allontaneranno da te. Come potrebbe essere illegittima la proprietà individuale? E che vi sarebbe allora di legittimo? Ma l'intellettuale russo ci saprà comprendere. Egli ha cominciato a filosofare appena la sua coscienza si è svegliata. Così se egli tocca un pezzo di pane bianco, subito si presenta agli occhi suoi un quadro tetro: « E' il pane fabbricato da' schiavi ». E questo pane bianco gli sembra molto amaro.

Egli ama, ma vede il fratello suo inferiore che vive nella bassezza, che vende per qualche soldo la sua dignità di uomo e allora l'amore perde tutto il suo fascino per l'intellettuale. Il popolo è diventato la sua idea fissa: egli cerca il modo di avvicinarsi a questa folla taciturna, di confondersi con essa. Senza il popolo, che da migliaia di anni porta in sè tutta la storia russa, senza l'amore per il popolo, un amore ingenuo, mistico, l'intellettuale russo non si potrebbe concepire. Per questo egli si mette con ansietà e scrupolo alla ricerca continua del vero, del vero popolare, contadinesco! Rinuncia a tutto ciò che costituisce la fierezza, la felicità ordinaria del mortale: dai villaggi, dai campi, dalla terra nera, ricevono gli intellettuali le loro idee morali. Essi si vergognerebbero di vivere dimenticando il piccolo contadino e hanno preso a prestito da lui la celebre formula: la vita secondo verità non secondo diritto e scienza. E' vero che in occidente domina la scienza, la coscienza della necessità, giuridica e storica. Ma in Russia domina l'amore. Noi crediamo in esso come in una forza misteriosa che annienta d'un tratto tutti gli ostacoli e instaura subito una nuova vita. Questa immagine di una vita nuova, di una vita interiore, si trova sempre nel cuore e nella testa di ogni intellettuale russo e noi ci siamo sempre entusiasmati per questa vita vera basata sull'amore del prossimo e che non si piega a nessuna formula tranne che alla formula dettata dal cuore ».

Questo verbalismo populistico spiega meglio di ogni critica nostra, come ogni forza di sistemazione del pensiero filosofico dovesse necessariamente esaurirsi in una povertà filosofica ingenua, in un sentimentalismo gonfio di una visione sconfortata del dolore universale. Gli sforzi esegetici dei letterati russi per ritrovare una filosofia di Dostoievschi ànno fissato in conclusione formule che contraddicono ad ogni serietà filosofica: rivelazione dell'eterno fanciullesco, messianismo, ecc.

Il russismo *autoctono* per esempio che gli attribuisce una interprete slavofila è soltanto un segno della sua audacia fantastica. Infatti la spontaneità del pensiero che non ha dietro di sè un Medioevo nonchè costituire un carattere di originalità determina essenzialmente il carattere antistorico del suo pensiero: e il suo sentimento di paura di fronte alla morte lo conduce ad affermare l'eternità della vita, ma in una forma poetica.

In queste premesse anche se i Russi si ostinano a scorgervi l'ardore di un'anima profetica, noi vediamo soltanto i limiti di un tormentato individualismo. Quando Dostoievschi vuole uscire da questo punto morto per penetrare la storia, riesce soltanto a porre un astratto dualismo tra divinità e umanità in cui l'umanità è ateismo, natura cieca, immoralità che non riesce a superarsi e che è santificata dalla pietà, dall'aspettazione messianica di una rivelazione storicamente assegnata alla Santa Russia — realizzatrice di infinità e di eternità. Ma anche l'infinito e l'eterno non sono teorizzati filosoficamente, ma sono pensati da Dostoievschi come qualche cosa di assolutamente immenso, di fronte a cui si prova un'impressione di brivido. L'amore suo è per l'umanità in generale; di fronte a un individuo il suo sentimento è talvolta di dispetto e talvolta di esclusiva contemplazione estetica; e l'amore universale stesso gli è dettato ancora da un sentimento individualistico: la paura della solitudine. I tentativi filosofici si dissolvono tutti in psicologia empirica.

L'azione politica che scaturisce da questo atteggiamento è vaga e messianica. La mistica ispirazione all' infinito, all' eterno, diventa scuola diseducativa in cui è annegato ogni realismo in omaggio a nebbie spiritualistiche; e si incoraggiano le aspirazioni del popolo a un'anarchica organizzazione sociale in cui è smarrita ogni coscienza dei valori individuali ed ogni saldo spirito di coesistenza statale.

La predicazione nazionalistica cade su un terreno propizio alle deformazioni che alimenta l'esasperazione di pregiudizii e malattie che già aspramente pesano come una costrizione di immobilità sulla storia del popolo: l'impreparazione più completa a sentire l'importanza e i limiti del problema economico non consente uno svolgimento adeguato agli spunti di pensiero che potrebbero riuscire sani e fecondi.

* * *

La posizione spirituale dell'intellettualismo populista che rimane statica per quasi quarant'anni e dalla quale nascono indirettamente nella vita sociale i due fallimenti rivoluzionari del 1905 e del 1917 è il punto culminante della crisi mistica slava.

L'intelligenza, staccatasi sempre più dal popolo, a man mano che in questo penetravano i germi della modernità, si rivela impotente al suo compito. Le sue esperienze meramente intellettuali sono soffocate in un circolo vizioso.

Mentre questo processo di dissoluzione si compie troviamo i primi documenti di una critica sociale realistica nei marxisti.

Ma anche il marxismo in Russia segue un suo processo e deve sopportare dure crisi di sviluppo e di fraintendimenti.

Sulle orme di Herzen gli slavofili, per primi, si affrettano ad aderire al marxismo importato dalla Germania, e ne falsano completamente lo spirito come avevano falsato l'hegelismo. I Nichilisti sono il frutto di questa aberrazione: uomini di entusiasmo che partecipano all'azione con mentalità estetizzante per un astratto eroismo, per una astratta purezza.

L'adesione dell'intelligenza al marxismo risale agli anni 1880-1890 ed è la conseguenza più immediata del fallimento delle aspirazioni della Narodia Volia: stremati di forze al progressivo ascendere del movimento proletario, deciso ormai a scegliere vie autonome, si salvano con un equivoco e in realtà corrompono e indeboliscono quel sistema a cui portano la loro nebulosità. Il socialismo russo dopo il '90 è ancora messianico e fonda il concetto di socializzazione sul mir preistorico.

I germi vitali del marxismo ortodosso restano nascosti, quasi soffocati, ma vigili e pronti ad agire in questa disorganizzazione. Accettando rigidamente il materialismo storico i bolscevichi distruggono gli ideali nebulosi che

tengono il popolo fuori del mondo e del reale. Identificano realtà e forza, vita e individualità, pensiero ed attività economica, pongono l'esigenza di far scaturire dal basso un'affermazione autonoma che allo zarismo si opponga e non si limiti alle dichiarazioni di principio dell'Intelligenza. Essi sanno che le idee non possono nascere da cervelli isolati, che la filosofia sorge dalla storia, che le grandi lotte politiche presuppongono coscienza di interessi, senso di responsabilità, individualismo economico. Essi non pensano di educare il popolo rivelandogli la verità: lavorano perchè il popolo intenda le condizioni della libertà, perchè si senta proletariato e responsabile dei suoi destini. Nella lotta contro lo czarismo e contro il capitalismo essi hanno data una necessità e una linea alla rivoluzione.

(da *Paradosso dello Spirito russo*).

Piero Gobetti

La morte di Piero Gobetti

Era giunto il giorno 3. Venne da noi verso le sei del pomeriggio. Un poco stanco del viaggio, un poco stordito dal ritmo di Parigi ma, come sempre, con una grande chiarità negli occhi ed un fresco sorriso. Non ci parve ammalato: un poco più esile forse e più fragile, ma non ammalato. E poi, quando egli parlava, una forza così serena e così salda era nelle sue parole, un'acutezza così precisa e così fiera reggeva le sue frasi che ogni impressione di debolezza e di caducità era bandita in chi l'ascoltava. E parlò molto. Animandosi, dando vita ai suoi sogni ed ai suoi programmi di avvenire, precisamente e senza eccitazione, come guidato in sicurezza dalla sua fiamma interiore. Voleva fondare in Francia una casa di edizioni: sopratutto libri politici che portassero alla luce i problemi spirituali del nostro tempo. Aveva una lista di nomi, un piano già tracciato di attività.

In seguito qualche volume letterario, qualche traduzione di libri italiani ignoti oltr'alpe: ne rammentammo qualcuno: egli aveva per tutti un motto arguto che ne riassumeva la essenza ed il valore.

E poi (e qui gli occhi gli risero) voleva far risorgere « Rivoluzione Liberale ».

E' un segreto — mi disse — *non ne parli ancora, ma conto su di lei. E bisogna non perdere tempo.*

E mi spiegò a lungo il suo concetto. Era necessario portare nella lotta politica un elemento intellettuale e culturale che al disopra della polemica quotidiana e violenta, elevasse le ragioni ideali del nostro dissenso. Quest'affermazione compiuta in purità d'intenzioni ed in nome di principii alti e sereni avrebbe giovato al trionfo delle nostre idee molto di più e sopratutto molto *meglio* di ogni attività astiosa e partigiana.

Le difficoltà dell'impresa non lo spaventavano: *Rivoluzione Liberale* doveva vedere la luce in francese, allargarsi e migliorarsi, rappresentare l'arma di difesa delle concezioni puramente liberali in Europa, additarne e combatterne tutti i traviamenti e tutte le storture.

Sarà scritta in cattivo francese da principio mi aggiunse — *ma questa sarà una grazia. Poi impareremo.*

Trascorse con noi tutta la serata e si discusse di tante cose. Di sè parlava poco sempre e quella sera non parlò affatto. Non ci disse della sua malattia recente, non accennò neppure all'infermità del suo cuore.

Andò via poco dopo le undici promettendoci di tornar presto. Per due giorni non lo vedemmo. Al terzo mi giunse un breve biglietto. Mi diceva di essere infermo e chiedeva a mio fratello studente in medicina di andarlo a vedere.

Mio fratello andò subito: io poco dopo. Abitava in un modesto alberghetto di *rue des Ecoles*. Lo trovai a letto che scherzava con mio fratello e si lasciava pregare prima di prendere le medicine e le pozioni che ingombravano il tavolo. Una bronchite doppia, aveva sentenziato il medico, complicata da un po' di depressione cardiaca.

Era stanco ed un poco stordito: sentiva come una sonnolenza greve.

La conversazione lo affaticava: parlammo poco e soltanto della sua malattia. Era poco convinto dei rimedi e delle medicine: si lamentava sorridendo dell'applicazione delle *coppette* che mio fratello già gli aveva fatta e dei brodini vegetali che gli aveva propinati.

La mattina seguente fu visitato dal dottor Basch, il quale fu piuttosto preoccupato dello stato del cuore e consigliò il trasporto in una clinica.

Ma questo gli ripugnava: l'idea della clinica e sopratutto il doversi considerare gravemente infermo lo infastidiva e, senza turbarlo, lo addolorava.

Non osammo insistere, egli pareva più sollevato, diceva sempre di essere molto stanco, ma di non sentirsi male. Tossiva e la tosse lo spossava. C'era molta stanchezza sul suo volto, molta stanchezza e molto abbandono. Sofferenza non ne appariva e nemmeno ansia. Solo una spossatezza grande.

Abitava una cameretta senz'aria, senza luce ed anche poco pulita: mostrò il desiderio di cambiare albergo. Il medico glie lo consentì ed allora, dopo averlo ben coperto ed imbacuccato, mio fratello lo condusse in una bella stanza di un piccolo hotel della vicina *rue de Vaugirard*.

Si sentì meglio. Cominciò a sfogliare i libri che gli avevo portati. In quei giorni a me non apparve mai la gravità del suo male: mio fratello era meno tranquillo, ed i due medici consigliavano sempre prudenza grande e si mostravano assai preoccupati della sua insufficienza cardiaca.

Ma egli sembrava in molto migliori condizioni: parlammo di libri.

Gli avevo dato a leggere la « Vita di San Francesco », di Chesterton. Gli era piaciuta. Con voce piana me ne dettagliava i meriti: *E' un libro moderno* diceva *e forse c'è più comprensione in questo sforzo d'intendere modernamente una figura lontana da noi nel tempo, che nel trasportare faticosamente la nostra mentalità verso un passato mal noto.*

Molte cose mi disse e di molte questioni letterarie discorremmo insieme. Ma, come avviene sempre quando una dimestichezza lunga e molta comunione spirituale uniscono e legano due intelletti, quelle nostre conversazioni erano appena accennate, come basate sulla intuizione reciproca ed io non potrei nè saprei riferirle.

Aveva, a tratti, in quei giorni, momenti d'abbattimento e poi momenti d'eccitazione. E nei suoi discorsi quella sua alterna ineguaglianza appariva. Questo mi dette da pensare. Pareva che egli facesse forza a sè stesso; che dominasse a stento la stanchezza grande che lo vinceva, per parlare, per dire. E diceva quasi febbrilmente come chi abbia fretta. Ed un poco inquietamente, anche. Principiava la frase come se fosse turbato dal desiderio di pronunziarla presto e poi taceva e socchiudeva gli occhi. Ripeto: se io dovessi dire com'egli mi sia apparso in quei giorni direi soltanto: stanco, molto stanco. Altro di quei giorni non so dire. Mio fratello lo assisteva fraternamente e tentava di dare conforto ai suoi mali fisici.

Il giorno 13 egli ebbe una leggera crisi e peggiorò: il cuore non gli reggeva. I medici insistettero per il trasporto in una clinica. Vincemmo facilmente la sua resistenza: non aveva quasi più volontà e si affidava a noi con un sorriso rassegnato.

Mio fratello lo accompagnò in autolettiga alla Clinique de Paris al Bosco di Boulogne, rue Piccini. E nel tragitto egli ebbe qualche istante di letizia: una chiara giornata allietava Parigi ed egli pronunziò parole quasi gioconde. Il suo dolce sorriso riapparve sulle sue labbra per poco ed anche motteggiò, su questa sua gita così eccezionale lungo l'Avenue des ChampsElysées, mondana e rumorosa.

L'atmosfera pacata della clinica, il candore dell'ambiente ed il silenzio lo quetarono, prostrandolo. Trascorse molto pianamente la giornata del 14. La mattina del 15 una lieve miglioria lo blandì: la sua volontà di vita era tale (sapemmo dopo) che due volte nella mattinata si alzò dal letto, si vestì alla meglio, si illuse di poter guarire subito, di essere guarito.

Alle 9 di sera il cuore principiò a mancargli. A poco valsero le iniezioni di caffeina. Il medico di guardia lo assistè amorevolmente. Alle undici gli fu dato l'ossigeno. Ebbe un'agonia dolce, incosciente: si spense. Non pronunziò che parole vaghe, non soffrì, non spasimò. Alla mezzanotte e qualche minuto era morto.

Io lo rividi il giorno seguente: non era mutato. Solo sul suo viso era diffusa una pena che non posso non chiamare infantile: senza i suoi occhiali di sapiente sembrava un bambino addolorato, un fanciullo triste e scontento.

Tale rimase nel gelo della morte finchè dopo una lunga veglia lo componemmo nella bara e tale è rimasto nel ricordo di noi che l'abbiamo amato.

VINCENZO NITTI.

Parigi - Marzo 1926.

TESTIMONIANZE

Amici di Piero Gobetti, dai quali egli fu lontano nei giorni ultimi, avete desiderato che gli amici di Parigi non serbassero gelosamente per sè quei ricordi che soli hanno di lui, essi cui spettò il triste privilegio degli ultimi colloqui e della muta scorta attraverso le vie a lui note e care della capitale straniera, sino all'alberata isola di Pace del Père Lachaise.

La venuta a Parigi fu ancora uno di quei suoi arrivi da piccione viaggiatore. Improvvisa, il 4 febbraio, trovai una cartolina con due righe a matita, lasciatami a casa mentre ero assente: « Caro Emery, quando possiamo vederci? Io sono qui per fare l'editore, se potrò. *Piero Gobetti* ». Aggiungeva il suo indirizzo: d'un piccolo albergo del Quartier Latino, non lontano dal Collège de France. Gli diedi un appuntamento per il giorno dopo. Fu l'ultima volta che lo vidi in piedi. Ero passato, senza vederlo alla prima, dinanzi alla terrazza di quel caffè del Faubourg St. Germain (uno dei pochi — osservò — dove il caffè fosse buono), ed egli, a capo scoperto, mi rincorreva ridendo. Con la consueta rapida semplicità, mi mise al corrente delle sue intenzioni pratiche: stabilirsi editore a Parigi, pubblicando anzitutto libri d'interesse politico europeo, per ora soltanto in francese. Voleva assicurarsi qualche collaborazione di prim'ordine per una buona affermazione iniziale. Mi chiese indicazioni pratiche sul modo di trovare rapidamente un locale. Mi disse — ciò che io ignorava — che il cardiopalmo gli vietava di muoversi troppo, di fare le scale; ma non se ne mostrava preoccupato e contava sbrigare molte faccende per corrispondenza e per telefono. Cercava anche casa per sè e per la sua piccola famiglia.

Per due giorni non ebbi più sue notizie. L'8, un suo biglietto mi annunciava una visita probabile per la sera stessa. Aggiungeva, per indicarmi come aveva passati i giorni precedenti: « In questi giorni non sono che un uomo alla ricerca di una casa ». Ma niente visita la sera, e il giorno dopo la spiegazione in un altro breve biglietto: «... non sono venuto perchè sono a letto con la febbre. Se tu venissi domani pomeriggio, martedì, dopo le 16, ti vorrei chiedere alcune cose ». Lo trovai, il 9, mentre un medico, condotto a lui da Federico Nitti, lo stava esaminando. Più che la febbre e una bronchite diffusa, ciò che impensieriva era la crisi affannosa del suo cuore malato. Il medico consigliava dapprima il trasporto immediato in una clinica, ma, dinanzi alla riluttanza del malato, finì per dire scherzosamente: « Le do ventiquattr'ore di tempo». La pazienza serena con la quale Gobetti sopportò le penose giornate che seguirono ci permise di parlare sempre con lui scherzosamente del suo male, anche quando le nostre apprensioni erano più vive. Ed egli ricambiava lo scherzo affettuoso: « Adesso, che ti ho sotto mano — disse minacciando la mia ben nota pigrizia — ti farò lavorare per il *Baretti!* ».

Lo vegliammo tutta la notte, una triste notte di pioggia, l'uno dopo l'altro: egli respirava affannosamente, tossiva, si lamentava in un sopore intermittente. All'alba era assai più tranquillo, e i due medici che lo curavano permisero che rimanesse all'albergo, concordi anche nel ritenere che, superato in una decina di giorni il periodo acuto, una cura a lunga scadenza, forse in un clima migliore, avrebbe potuto rimettere l'infermo in condizioni sodisfacenti. Egli pensava sempre ad una ripresa prossima della sua attività. Si occupava ancora dell'alloggio che cercava per sè e per i suoi. Ma tre giorni dopo il suo stato peggiorò nuovamente. Perchè avesse una stanza più comoda e ampia, era stato trasportato in un tranquillo albergo di fronte al Senato: la campanella dell'orologio del Lussemburgo scandiva le ore e i quarti. La compagnia degli amici, di giorno e di notte, era per lo più silenziosa. Parlare affaticava il malato, spesso assopito, che deplorava di essere troppo stanco per poter leggere a lungo.

Tuttavia il giorno dopo, domenica, egli era più sollevato, per quanto molto depresso dalla febbre, dall'affanno e dalla dieta. I medici curanti avevano ritenuto ad ogni modo miglior partito, prolungandosi la malattia, farlo entrare in una clinica, e così era stato fatto la vigilia. Fu per noi tutti una maggiore tranquillità vedergli assicurata l'assistenza di medici e d'infermieri in qualsiasi momento del giorno e della notte. Nel pomeriggio di domenica 14 gli portai il primo numero del *Baretti* non upiù diretto da lui. Egli non lo aveva ancora veduto, lo sfogliò con piacere, osservandone l'impaginazione. Fu l'ultimo atteggiamento di lui vivo, che doveva rimanermi negli occhi.

Lunedì sera, Prezzolini mi avvertiva che lo stato generale del nostro malato gli era apparso, nella giornata, allarmante. Appena libero del mio lavoro — poco prima delle 23 — corsi alla clinica. Non era più ora permessa ai visitatori, ma mi fu detto che lo stato dell'infermo « della camera numero 30 » non appariva allarmante. Mi ritirai, assicurato, per tornare il giorno dopo. C'eravamo dati convegno, nel pomeriggio, varii amici, presso di lui. Un'ora dopo ch'ero stato per l'ultima volta alla clinica, una crisi precipitosa spezzava il cuore di Piero Gobetti.

Si è detto che egli era morto nell'abbandono, senza che nessuno se ne accorgesse. No. Mi duole insistere su penosi particolari, ma è necessario ristabilire le cose nella loro verità. La fine di Piero Gobetti non ha bisogno di alcuna frangia romanzesca che ne accresca la crudeltà. Mancò — è vero — più che a lui, il quale, spossato, probabilmente non avrebbe nemmeno avvertita la presenza di alcuno, mancò a noi il triste conforto di essergli accanto nell'ora suprema. Non mancò l'assistenza medica, nè ogni tentativo per superare il momento culminante della crisi cardiaca. Accorrere in tempo, data la rapidità estrema della catastrofe, non ci sarebbe stato ad ogni modo possibile. Purtroppo accadde che non fossimo informati subito della fine, e per parecchie ore, dopo tante fraterne cure, l'amico nostro fu solo sul suo letto di morte. Questa fu una pena angosciosa aggiunta al nostro dolore. Ma Piero Gobetti non visse abbandonato i suoi ultimi giorni. Lo circondò la compagnia affettuosa di tutti gli amici di qui. Noi abbiamo veduti i suoi occhi vivi e chiari, che parlavano anche nei lunghi silenzi imposti dalla sua crescente stanchezza, e attestiamo che essi, non mai smariti, incontrarono ogni giorno sguardi amici, pronti a rispondere col muto incoraggiamento d'una presenza fedele.

Parigi - marzo 1926.

LUIGI EMERY.

..... Bisogna lottare con noi ad ogni istante per non perdere neppure un'occasione di agire, per martellare su tutto e su tutti, per costruire la nostra vita. Mi accorgo che la mia concezione della vita è in contrasto con troppi, quasi con tutti. E questo mi incoraggia anche più a non essere indulgente verso me stesso...

(da una lettera, 1919).

Bisogna che noi creiamo ogni giorno una conquista nuova e, poichè conquistare non è che allargare i propri limiti, bisogna che noi arriviamo a comprendere sempre più l'immanenza dello spirito, a vedere in ogni fatto, in ogni conseguenza una parte della nostra anima stessa.

Con questa passione profonda — che non diventa abitudine, e neppure azione inconsulta, ma resta normalità intensa, conquista progressiva e non intermittente o frammentaria — non si concilia la freddezza e la indifferenza che pervade e intristisce la vita d'oggi. Tutta la vita moderna è estenuata da questa spaventosa anemia. Ma noi ci ribelliamo. Riportiamo a questo punto la distinzione tra moralità e immoralità. Non può essere morale chi è indifferente. L'onestà consiste nell'avere idee e crederci e farne centro e scopo di sè stesso.

(da « Energie Nuove », 1919)

PIERO ZANETTI - *Direttore responsabile.*
Tipografia Sociale - Pinerolo.

IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 3 - 16 Marzo 1926

A PIERO GOBETTI

COMMIATO

Questa pagina non fu scritta per essere pubblicata. Fu trovata in un taccuino, che Gobetti portò con sè a Parigi: è, si vede, una confessione, affidata a rapidi appunti delle impressioni provate lasciando l'Italia. E' perciò una delle ultime cose scritte da lui: e rivela quell'intimità dell'animo suo, che gli amici conoscevano o indovinavano, ma che egli amava celare sotto il serrato gioco della dialettica o sotto la polemica implacabile.

L'ultima visione di Torino: attraverso la botte di vetro traballante che va nella neve: dominante l'enorme mantello del vetturino (che è l'ultima sua poesia). Saluto nordico al mio cuore di nordico.

Ma sono io nordico? e queste parole hanno un senso? Valgono per la polemica queste antitesi dottrinali, e anche di gusti, di costumi, di ideali. Mi sentirò più vicino a un francese intelligente che a un italiano zotico — ma quando mi proporrò delle esperienze intellettuali, quando li guarderò per la mia cultura. Ho sentito in Saffron Hill come io sia ancora attaccato alle cose umili, alla vita della razza. Io sento che i miei avi hanno avuto questo destino di sofferenza, di umiltà: sono stati incatenati a questa terra che maledirono e che pure fu la loro ultima tenerezza e debolezza. Non si può essere spaesati.

T. dice che è meglio un paese civile. Ossia pensa che potrà fare meglio i suoi articoli. Egli ha rinunciato a ogni altra risonanza. Io sento che la mia azione altrove non avrà il sapore che ebbe qui: che le sfumature non saranno intese: che non ritroverò gli stessi amici che mi capivano.

Il cinismo era una difesa contro il sentimentalismo che ripugna al mio ideale virile. Ma io sarei desolato se la mia vita si riducesse a una rigorosa esecuzione di un piano e se non avvertissi in me, difficile a dominare, nei momenti più difficili, il tumulto della vita e l'ansia degli affetti.

Il senso del fato — non come punto di partenza, ma come indifferenza alle vicende — quando si è sicuri di sè. Non mi importano i risultati perchè li accetto come misura della mia azione, di me (un'altra misurazione della volontà sarebbe complicata e impossibile). Bisogna essere se stessi dappertutto. Naturalmente non si deve essere isterici e si può essere tranquilli solo se non si cercano delle conferme. La concezione della vita come serie di esami è stupida: tutto si riduce invece all'aver credito, al non aver bisogno di esami perchè si è qualcosa (si intende sempre socialmente).

LA SUA GRANDEZZA

Altri ha scritto parole di rimpianto, quelle parole di rimpianto, che salgono spontanee alle labbra di tutti quando scompare, nel fervore delle speranze e delle opere, un giovane, e lascia dietro di sè, con l'ammirazione per quanto ha compiuto, il rammarico di quanto avrebbe potuto compiere e lo sdegno per le circostanze avverse che ci hanno privato di qualcosa che nessuno mai potrà dare. Ma gli amici sentono che non si può piangere Piero Gobetti come si piange un giovane, caduto affranto sotto il peso di una troppo grande opera intrapresa: così cadono molti, ma così egli non è caduto, e, per quanto sentiamo più degli altri lo strazio di questa giovinezza infranta, noi non possiamo parlare di « morte immatura » o lodare questa o quella sua opera, questo a quell'aspetto del suo ingegno e del suo carattere e rammaricare quanto dalla morte gli fu precluso di fare. Non guardiamo a quell'avvenire che non sarà mai, ma a quello che egli è stato, a quello che ci lascia: dobbiamo (ed è compito arduo) custodire l'insegnamento che scaturisce dalla sua vita e dalla sua opera, legato infinitamente prezioso ed unico, che nessun giovane ha mai lasciato e che non lasceranno i grandi, che pur noi veneriamo.

Quello che egli sarebbe stato a trenta, a quaranta anni, noi non riusciamo ad immaginarlo: oggi, riandando al passato, scopriamo di non averci pensato mai. Perchè, al suo avvenire, non ci pensava egli stesso: la sua ambizione era sempre tutta nell'opera che stava compiendo, nè soltanto in questi ultimi tempi, ma a diciassette anni, ai tempi di « Energie Nove », quando pure sarebbe stato naturale abbandonarsi ai sogni indefiniti dell'avvenire, ed egli invece non parlava che del giornale, che stava componendo, dello studio che si accingeva a stendere, della traduzione che veniva correggendo, del sistema filosofico, di cui cercava di impossessarsi. Pensare ad un avvenire più remoto, doveva sembrargli un affidarsi a forze estranee, un attendere da altri quello che egli credeva dover chiedere soltanto a sè stesso, e perciò una debolezza, una colpa: perciò non si concedeva le pause di sogno che gli altri giovani si concedono; e noi lo vedevamo, di anno in anno, sempre al lavoro, sempre con la medesima fiducia in sè stesso, sempre egualmente pronto a far fronte a tutte le difficoltà, sempre sorridente: e ci pareva che sempre, negli anni avvenire, lo avremmo trovato così al lavoro, accanto a noi, un poco più in alto di noi. Taluno di noi, quando apprese la notizia della sua morte, non seppe trovare altre parole che queste: Non è vero, non è possibile. — E ancora oggi, che sia morto, sembra a noi tutti cosa impossibile.

Tanto la vita appariva strettamente congiunta con la sua persona: tanto ci eravamo abituati da tempo a considerare il dubbio, l'incertezza e il dolore come cosa nostra, non sua. La sua figura ci appariva tutta luminosa, priva di ombre. Lo vedevamo sempre egualmente sereno dopo le avversità, lo avevamo trovato tanto calmo dopo i primi attacchi del male, che doveva condurlo a morte, che non potevamo pensare che quelle avversità avrebbero avuto ragione della sua fibra e che il male fisico fosse di tanta gravità. Oggi al pensiero di quanto deve aver per anni sofferto, tacendo la propria angoscia, proviamo un amaro rimorso di non aver indovinato sotto la sua serenità il suo dolore e di non aver sofferto con lui e di non aver alleviato così il suo strazio: e sentiamo nel suo perpetuo, indimenticabile sorriso, in quella serenità, che avevamo talvolta invidiato come una dote nativa, il segno di una straordinaria, di un'unica grandezza morale.

Prima avevamo intravvisto, ma oggi soltanto comprendiamo che egli ha negato a sè stesso coscientemente tutte quelle lusinghe, tutti quei premii, tutte quelle debolezze, che non giovani soltanto, ma uomini maturi sogliono concedersi. E, come dei giovani si negò le illimitate ambizioni, così negò gli scoraggiamenti improvvisi, che per lui avevano pur troppo cause reali; e tutti gli atteggiamenti romantici, che paiono propri di tutti i giovani. Ma come pochi uomini sanno, egli apprese giovanissimo a non fidare in altri che in sè stesso, a lavorare senza speranza di premio, ad accogliere l'avversità come un fatto, contro cui non vale ribellarsi e che può mutare temporaneamente la direzione della nostra attività, non sminuirla o cangiarne la natura, a celare altrui la propria tristezza, a scegliere sempre, senza esitare, la via più difficile, come la sola nobile, anzi come la sola lecita.

Non parliamo di quelle vie facili, che sono l'abbassamento di fronte alle opinioni dominanti, i compromessi tra la propria coscienza e il proprio interesse, il porre, palesemente o larvatamente l'ingegno a servizio di chi può ricompensare, e nemmeno di una tranquilla, onesta e dignitosa carriera, in cui senza difficoltà avrebbe raccolto onori e soddisfazioni: tanto sentiamo queste ipotesi più che ingiuriose, inconciliabili col suo carattere energico di lavoratore e di combattente. Ma anche nel cammino per cui si era messo, era possibile una scelta tra il più facile e il più difficile, tra il compromesso larvato e la totale, tragica dedizione di sè. Egli seppe rinunziare anche a quelle soddisfazioni, che non si chiedono ad altri ma a sè stessi, più care perchè più segrete.

Opporsi all'opinione dominante, scorgere la falsità e la menzogna dove i più vedono la grandezza, rivelarle a pochi iniziati e alla folla che non vuole credere e che ride o impreca, tutto questo non è privo di fascino segreto, e può esser fonte di una intima soddisfazione, che si scorge attraverso il gioco dialettico che capovolge l'opinione comune, o nel motto beffardo che la irride e gode della sua bestialità. Ma una tale opposizione resta cosa tutta intellettuale, ha in sè la propria soddisfazione, non aspira a mutare la situazione che l'ha suscitata, non impegna l'individuo: in ogni caso dipende da una situazione esteriore, che domani potrà mutare, e che perciò disarmerà affatto l'individuo delle sue armi: per non dire, che quando l'intelligenza soltanto è impegnata, il compromesso, si sa, è sempre possibile.

Ma anche nella lotta aperta, senza quartiere, vi sono soddisfazioni, consolazioni segrete: la speranza di un successo facile con mezzi sproporzionati al fine, che permette di non darsi tutto alla lotta impegnata, il compiacimento di sentirsi vittima, di nascondere il proprio pensiero e le proprie azioni nel segreto. Ma Gobetti non voleva essere nè un politicante, nè un Jacopo Ortis. Non voleva combattere degli uomini per averne, in un qualsiasi modo, vittoria, ma opporre ad opere altre opere diverse, costruire da sè solo con le proprie forze, qualche cosa di diverso, da quello che gli altri, i più andavano facendo. E perciò non poteva sentirsi giustificata dagli atti degli avversari, e chiudersi nel silenzio come un uomo politico vinto o ammantarsi dell'abito di ribelle: e perciò, quando non potè più lavorare in Italia, partì per la Francia, non per l'amaro gusto dell'esilio o per cospirare, ma semplicemente per continuare l'opera di editore, che in Italia gli era stata vietata.

Questa è vera grandezza: e tutto questo, egli lo compiva, senza far sentire ad altri la gravezza del còmpito intrapreso, e parlava di sè e dei suoi propositi come se credesse che ogni altro al suo posto avrebbe agito egualmente, come fosse cosa naturale, ragionevole agire in tal modo; e, anzichè farsi bello della sua singolare forza di volontà e chiudersi in un arcigno silenzio e atteggiarsi a lottatore, si rivolgeva a tutti con un benevolo sorriso di fanciullo, che lasciava tutti stupiti e che oggi soltanto ci appare la più grande e pura manifestazione della sua forza.

Vi sono alcune parole, di un giovane morto ventenne, che oggi ci ritornano con insistenza alla mente. Chi lesse (intorno al '21 o al '22) il diario di Otto Braun, il giovane tedesco morto in Francia nella primavera del 1918, sentì già allora in quelle pagine non l'immagine di uno straniero, ma un'immagine familiare vicina, quella di Gobetti. Molti idee comuni, ma più l'ardente spirito etico, con cui l'uno e l'altro sentivano e giudicavano tutte le manifestazioni della cultura, il senso austero della vita politica diversa e pur congiunta alla vita morale, la fiducia in sè stessi, scevra di ogni iattanza, la freschezza giovanile di ogni loro atto e di ogni loro espressione, ci facevano apparire singolarmente vicini i due giovani, stranieri l'uno all'altro, ma appartenenti alla medesima generazione. Ma, più felice e meno grande, il giovane tedesco, morto a vent'anni in guerra, non conobbe che l'eroismo e la disciplina bellica e morì, fanciullo ancora, lasciando soltanto pagine, in cui sono affidati i suoi propositi: ma Gobetti, morto a venticinque anni, conobbe le lotte quotidiane e più difficili della pace, quando non ci si può abbandonare al destino e nessuno compagno ci può sorreggere e non vi è speranza di tregua o di riposo, e lascia non propositi vani per quanto nobili, ma qualcosa che deve durare. È il destino, a cui il Braun aspirava, Piero Gobetti, senza forse averne coscienza, nello spazio di pochi hanni lo ha raggiunto.

— Una cosa mi si è fatta chiara, è scritto nel Diario del Braun: quel che di più alto un uomo può raggiungere nella vita non è la gloria, non è la fortuna, e nemmeno la grandezza, no, e neanche quello che finora m'era parsa l'altezza definitiva, l'opera; ma è soltanto questa diventar tal modello che solo con la sua presenza determini il mondo e l'umanità.... In questa guerra io ho verificato e tornato a verificare che cosa significa essere capo, che cosa ciò importi e come il capo sia in grado di far tutto. In che modo? Forse con massime morali, con insegnamenti, con singole azioni? No, ma con quello che comunemente si chiama il buon esempio, vale a dire col suo essere così, col suo essere presente. —

E quale esempio ci lascia Piero Gobetti! Quando era in vita, lui, che fu giudicato critico aspro e implacabile di uomini e di cose, era in realtà verso chi gli era vicino di una indulgenza singolare: negava a sè ogni debolezza, ma intendeva le debolezze altrui: e la fiducia che egli aveva in sè, finiva col comunicarla ad altri, sicchè da un colloquio con lui, ritornavamo con la coscienza più salda nelle nostre forze, con più fermi propositi di lavoro. Oggi sentiamo perciò più amaramente tutta la nostra piccolezza: ma, nello stesso tempo, il dovere di superarla, di renderci quanto è possibile simili a lui, non di continuare l'opera sua, che soltanto a lui era possibile, ma, in un campo più limitato e modesto, conservare quella comunione di uomini e di lavoro che egli creò. Che la sua compagna, la quale ne ha condiviso le ansie e ne custodisce gli ideali, e il suo piccolo figlio, che crescerà degno di lui, e in giorni più propizi, non abbiano un giorno a rimproverarci, non dico di averlo tradito, ma di aver commesso qualche atto, o pronunciata qualche parola, di cui egli avrebbe dovuto dolersi!

... Lavoro perchè credo all'immanenza della vita e della storia, perchè sento di realizzare così in me la legge universale; perchè credo che, volendo migliorarci e farci seriamente generosi in questo nostro mondo dobbiamo rinunciare a tutto ciò che è troppo personalmente interessante, troppo empirico e limitato: dobbiamo sacrificarci non inutilmente e rumorosamente, ma silenziosi, ogni giorno, all'opera nostra che, per quel che vale, diventa appena esce da noi, appena si estrinseca, patrimonio di tutti.....

. . . .

..... Rinunciare per offrire tutto a chi di noi non si curerà e ci negherà persino nell'atto in cui imparerà da noi quel che potevamo insegnare. E tuttavia non fermarsi nella rinuncia perchè il nostro spirito non è nulla, è vilmente miserando se per un momento si astiene da quell'attività che è un dovere, conservare il senso della responsabilità per tutto, questo è l'oroismo tragico perchè silenzioso, perchè umlie e sconosciuto, dell'uomo moderno...

(da una lettera, 1920).

PIERO GOBETTI

nelle memorie e nelle impressioni dei suoi maestri

Di Piero Gobetti, voglio mettere oggi in carta alcuni ricordi personali. Lo conobbi quando non era ancora arrivato all'università e già il suo cervello era una fucina di idee, le quali fermavano l'attenzione di chi l'ascoltava, anche per il modo rotto ed inspirato con cui egli le esponeva, accompagnando le parole col moto nervoso delle mani e del capo. All'università, mi organizzò nell'anno in cui volle frequentare il mio corso di finanza, un piccolo pubblico di ascoltatori non obbligati; sicchè io, che in quell'anno avevo intrapreso un insegnamento esegetico su alcuni testi di legge tributaria italiana — e i periti possono ben comprenderne l'aridità noiosa, sebbene voluta — dovetti fare sforzi erculei per trasformare il commento ad articoli di legge in un esercizio di logica economica applicata; e dello sforzo compiuto fui sempre grato al Gobetti perchè ne uscì un tentativo di mettere ordine nel disordine apparente, di costrurre un ordine logico deduttivo su materiali frammentari.

Ma le conversazioni migliori che ebbi con lui toccavano quasi sempre il problema del lavoro; e l'essersi egli fatto editore di un mio volume su «Le lotte del lavoro» fu la conseguenza di quelle conversazioni. Egli stesso ha scritto e stampato quel che, intorno ai problemi del lavoro, pensò; e lo fece certamente meglio di quanto non possa ricostruire io, ricordando le sole cose che mi rimasero più fitte nella memoria e ricordandole in quel modo approssimativo e vago che il tempo trascorso consente. Tuttavia anche il ricordo altrui può giovare, se non altro, a fermare le sembianze sotto le quali l'amico fu visto dall'amico e le idee che il sopravvissuto potè illudersi di aver fatto conoscere a chi non è più.

Vi fu un tempo, dunque, durante il quale Gobetti visse a contatto con operai torinesi, elementi scelti delle maestranze le quali popolano gli stabilimenti della «Fiat» e delle altre imprese nostre. Era un vero «Ordine nuovo» che sembrava allora sorgere; in cui al lavoro che agisce e pensa era serbato il governo della società. A vantaggio ed istruzione di questa scelta di operai egli teneva qualcosa che non era una scuola od una università popolare o proletaria; ma conversazioni e lezioni tra amici e conoscenti, ricordi e ripetizioni di letture fatte, commenti ad articoli di giornali o su fatti del giorno.

Egli vedeva nel mondo operaio, allora agitato dalle convulsioni del dopo guerra, formarsi i germi di una società nuova, a cui i teorizzatori del tempo davano il nome di comunistica o socialistica, ma che in realtà era tutt'altra cosa. Non si può dire che Gobetti si fosse fermato neppure sul sindacalismo come su una dottrina atta ad andare in fondo a ciò che accadeva. Al disopra ed al di là dei nomi, egli vedeva le forze nuove, vergini, capaci di creazioni sociali diverse dalle attuali. Ci sono negli operai manuali, nei tecnici degli stabilimenti industriali, nei rustici appena tolti alla vanga e gittati nel tormento dei forni e nel rombo assordante del macchinario di fabbrica, energie, forze, volontà le quali ancora non sono state sfruttate; ci sono uomini d'eccezione, capaci di cose notevoli, intelligenze che l'ignoranza soltanto rende incapaci di dare frutti insperati. Il sindacalismo, la conquista delle fabbrica, la vittoria del proletariato sono soltanto gli strumenti, le formule per mezzo di cui riescono ad imporsi gli uomini di valore esistenti nella massa proletaria, e l'oro esce purificato dalla bruta ganga appena estratta dalla miniera.

Perciò, egli che pure in sostanza repugnava alla statolatria, ed alla irreggimentazione comunistica, fu amico di comunisti, ne apprezzò gli sforzi. Aveva comune con essi il senso della rivoluzione, la quale, anche quando assunse per lui l'aggettivo *liberale* gli parve necessaria nei momenti delle grandi crisi, per scuotere l'ordine costituito e per lasciare venire a galla, al luogo delle vanità fatte persone, uomini energici tratti dalle classi sociali non ancora fruste dall'esercizio del potere politico ed economico. Sempre si dolse, allora e poi, che purtroppo venissero a galla non gli eroi, che tutti vagheggiavamo, ma puri imitatori, mascherati col rimbombo di assai parole grosse, dei politicanti corruttori venuti su dopo la caduta della destra storica. Il liberalismo concreto delle classi dirigenti italiane gli sembrò perciò ognora assai meschina cosa. Non negava quel che esso ebbe poi di eroico in taluni uomini, i quali videro nella difesa della legalità costituzionale la difesa dei diritti di tutti; ma gli pareva che il liberalismo fosse decaduto al livello di una formula priva di contenuto, usata per tener su gente vecchia, in decadenza, non capace di lottare per il raggiungimento di nuovi ideali. Perciò egli voleva che nella lotta intervenissero le classi operaie; che di dosso ad esse fossero tolti quei pesi morti di ignoranza, di povertà che le tengono in basso ed impediscono alla società intiera di valersi utilmente delle loro forze fresche. Perciò egli era rivoluzionario; chè senza un qualche scrollo creativo di una nuova formula gli pareva impossibile che le classi operaie riuscissero a rompere la crosta di posizioni acquisite, di pregiudizi, di convenzionalismi, che davano il potere sociale ad una classe fossilizzata. Non mi parve mai un ammiratore dei ceti borghesi, che in Italia, dopo la caduta della destra, eransi ristretti ad occupazioni materiali e, datisi ad arricchire, non sentivano i grandi problemi politici e sociali.

In tutto ciò v'era un fondo generoso di passione umana, di quello spirito di «discesa nel popolo» che è caratteristico dei momenti in cui si preparano i grandi rivolgimenti sociali. Personalmente, a me pareva, discorrendo con lui nel periodo in cui egli aspirava a portare tra gli operai il senso virile del liberalismo concepito come sforzo per educare e migliorare sè stessi, per capire il mondo circostante, per rispettare negli altri la propria personalità, di ritornare un quarto di secolo addietro, quando, poco prima del 1900, anch'io, frequentando operai ed agitatori avevo creduto nell'elevazione faticosa, meritata, conquistata degli uomini rozzi, che lavorano colle loro mani, in cui è spesso tanta luce di fresca, verde, genuina intelligenza. Non ho mai rimpianto quelle vecchie conversazioni ed ancor oggi ho taluno di quei primi agitatori come tra gli uomini migliori, per bontà d'animo e altezza di ideali, che io mi conosca. Ma dubito che la via della elevazione debba essere assai più aspra di quella che ingenuamente avevamo intravista. Non già soltanto perchè il movimento operaio, così bello negli anni della lotta e della persecuzione innanzi al 1900, sia caduto poi troppo spesso preda di profittatori, di politicanti e di chiacchieroni abili. Questi sono soltanto i sintomi di un male più profondo, di cui qualche volta discorrevo con Gobetti, e che a me pareva consistesse probabilmente nella malvagità innata dell'uomo. Capitai una volta a fargli vedere certe mie non poche schede di appunti presi leggendo le opere di Le Play, che gli economisti e gli statistici conoscono per i suoi bilanci di famiglie operaie: — opera monumentale per fermo, la quale raccomanderà per un gran pezzo agli studiosi il nome dell'autore, come quello del creatore di un metodo originale e preciso di studiare le condizioni sociali dei popoli; — ma che dovrebbe anche essere meglio ricordato come apostolo di un verbo sociale. Chè il Le Play si mutò da ingegnere di miniere in compilatore di bilanci operai in seguito ad una crisi di coscienza sofferta al termine di una lunga malattia; quando per una visione quasi religiosa egli si sentì spinto a proclamare la necessità della «riforma sociale»; la quale in sostanza si riduceva poi a combattere la teoria di Rousseau della bontà originaria dell'uomo selvaggio, che le istituzioni umane avrebbero corrotto e reso malvagio. Altri, notissimi, pensatori oppugnarono la teoria di Rousseau; ma dubito assai vi sia chi possa eguagliare il Le Play per la ricchezza dei riferimenti tratti dai grandi libri religiosi dell'umanità e delle osservazioni compiute durante cinquant'anni, sotto i più diversi climi storici, in luoghi tra loro lontanissimi, dagli Urali alla Siria, dalla Scandinavia alla Spagna ed al Marocco. Ignoro se vi sia uno scrittore il quale più di lui dia il senso storico di età trascorse: della tribù nomade della Bibbia, del servo della gleba, del compagno della corporazione medievale d'arte e mestieri, del mezzadro italiano, dell'operaio di fabbrica contemporaneo. Questo singolare ingegnere, il quale sarà un giorno studiato come una fonte di prim'ordine dello storico della Russia prima dell'ukase di emancipazione e dallo studioso di forme economiche scomparse, non si stancò mai di ripetere che Rousseau aveva detto il falso e che l'uomo era nato malvagio, crudele, mentitore, ladro e che solo la forza delle istituzioni umane e della religione, solo i legamenti della tradizione, delle consuetudini e la virtù dei pastori di popoli, dei notabili — altri poi li chiamò élites e per averli forniti del senso delle combinazioni ossia dell'imbroglio si procacciò gran fama — a poco a poco lo addomesticano, lo frenano, lo riducono a membro vantaggioso della società. Di qui l'utilità delle tradizioni religiosamente osservate, delle istituzioni antiche le quali si impongono ai popoli quasi avessero una virtù soprannaturale; di qui il pericolo sociale gravissimo di scuotere con fatti rivoluzionari quel senso di *tabù* che mantiene salda la compagine sociale. Se qualcuno, audace o incosciente, rompe l'incanto, si vede che il mondo sociale è tutto un tendone da palcoscenico; e dietro non c'è nulla. Il castello di carta stava in piedi perchè nessuno osava — tanta era la forza dell'incantesimo creata dai secoli — soffiarvi dentro; ma intanto, al riparo dell'incantesimo, vissero per secoli società che il Le Play chiama «prospere» in contrapposto alle società «instabili», che lo spirito della critica riduce in polvere e lentamente dissolve.

Io non dico che Gobetti sia stato persuaso dagli appunti le-playani che talvolta gli sfogliavo per pungere e frenare il suo animo forse troppo propenso a vedere il bene dei germi di rivoluzione gittati nel crogiolo sociale. Troppo poteva in lui lo spirito critico, l'insaziato desiderio di sapere, il convincimento della forza creativa dell'intelligenza per acquetarsi alla visione di un mondo governato dalla tradizione, dai notabili, dall'immagine dei castighi annunciati ai disonesti dai versetti della Bibbia e del Corano. L'ingegno umano che nell'industria moderna è stato capace di creazioni tanto utili alla prosperità materiale, perchè non dovrebbe, affinato dagli stessi mirabili ordigni da lui creati, perfezionare altresì il meccanismo della vita politica e sociale? Piero Gobetti aveva fede nella potenza rivoluzionatrice, nella virtù intima di innalzamento, nella capacità creativa di coloro che vivono quotidianamente accanto alla macchina, fattore per eccellenza rivoluzionario, il che vuol dire creativo di forme nuove, del mondo economico.

Tuttavia egli, che era sempre ansioso di far rivivere tra le generazioni nuove il ricordo di qualsiasi corrente originale del pensiero umano, non cessò mai di invitarmi a divulgare in una qualche lettura ed a raccogliere in un volumetto il succo degli insegnamenti dell'ingegnere autodidatta francese. Amantissimo della piccola famiglia che egli si era creato, idolatrato dai genitori, egli vedeva nettamente che il culto delle tradizioni, la continuità del focolare domestico, il rispetto al risparmio che costruisce la casa, l'impresa, la terra sono idee forze, le quali hanno anch'esse, insieme col pensiero critico e creativo, con la macchina rivoluzionatrice dell'economia e coll'aspirazione profonda delle masse lavoratrici a salire, rompendo l'equilibrio sociale esistente, diritto di cittadinanza, in quella città ideale che egli veniva costruendo nella sua mente, e che è bella perchè non è rigidamente immota; ma continuamente si trasforma sotto la pressione contrastante delle tante forze che agiscono su di essa. Se i tempi e le forze fisiche, ahimè!, troppo impari al còmpito assunto, glie lo avessero consentito, anch'egli avrebbe creato, nella sua casa editrice, una di quelle forze sociali, uno di quei ligamenti tra uomo e uomo, tra spirito e spirito, i quali impediscono che la nostra povera umanità si dissolva in un caos indistinto di atomi sperduti nel buio.

LUIGI EINAUDI.

Nulla è più doloroso per un vecchio maestro che dover commemorare un giovine scolaro, e uno scolaro come quello che ora il destino ci ha tolto. E' contro natura. E torna alla mente la querela accorata del filosofo greco, che tutta l'atrocità della guerra compendiava nel detto famoso: «E' questo il tempo che non i figli seppelliscono i padri, ma i padri i figli».

Non mai discepolo ha percorso innanzi ai miei occhi, omai da lunga esperienza fatti acuti nel penetrare l'anima dei giovani, una parabola di formazione autonoma e di virile maturazione più sorprendentemente rapida e più promettente di quella del povero Gobetti.

A dire la verità — e innanzi a un uomo quale egli fu la verità va detta sempre per intero — la linea dei nostri rapporti, da docente a discente, era partita, se così posso esprimermi, dallo zero. Non lo avevo compreso, quando dapprima — or fa poco più di un lustro — vidi comparire alla mia scuola quel giovinetto, il cui nome era già frammischiato a parecchie delle iniziative più eterodosse, più indisciplinate e scapigliate, e a cui un scintillio d'occhi davvero stellare e un sorriso arguto di continuo errante dagli occhi alla bocca fresca ma dolorosa davano — almeno visti alla distanza da una cattedra a un banco di scuola — l'aria di una presa in giro sistematica e un poco iconoclastica. Del resto, egli non mi dissimulò mai che in realtà alle mie lezioni non ci si divertiva affatto, e che nè materia nè maestro gli andavano gran che a genio.

E' bisognato che i nostri così male impostati e impacciati rapporti accademici doppiassero il capo delle tempeste dell'esame finale — e fu davvero una piccola burrasca — perchè vedessimo aprirsi innanzi a noi un mare, uno sconfinato mare di serena simpatia, di piena confidenza e di reciproca comprensione. E fu allora ch'io compresi il vero Gobetti ed imparai a scorgere, in quel sorriso che pareva enigmatico e in quel scintillio d'occhi che pareva canzonatorio, tesori di sincerità e di lealtà, di gentilezza e di finezza, e soprattutto della più pura idealità. E mi racconsolo, ora, pensando che anch'egli mostrò di aver capito ch'io non ero poi quel parruccone pedante, che forse egli si era immaginato.

D'altra parte, quella dello scolaro non era evidentemente la vocazione e la posizione che convenisse a una natura come la sua. Egli assurse difatti, e si può dire quasi di un balzo, a quella di maestro. E quel maestro, nel senso più umano e direi umanistico, e cioè più bello ed alto della parola, egli ci sorpassò immediatamente tutti. Intorno a lui si raccolsero subito, da una cerchia che si veniva facendo sempre più ampia, molte più forze giovanili, che a noi non sia riuscito in molti anni. Tant'è vero che vale più un solo limpido esempio che mille sapientissimi insegnamenti! Erano parecchie di quelle anime, pur della sua già più esperte della vita; erano ingegni, pur del suo più nutriti di studi e anzi cultori omai celebrati delle arti più varie, che tuttavia avevano trovato in quel sincero e coraggioso ragazzo, poco più che ventenne, il loro punto di comune riferimento e di orientazione, la personificazione più schietta e completa di quell'ideale di vita dello spirito e insieme di vita civile, a cui essi anelavano ma che non erano riusciti da parte loro ad attuare che per frammenti.

Ma anche i vecchi maestri ebbero ben presto la sensazione che c'era qualcosa da imparare da quello scolaro: la fedeltà irremovibile ai proprii principii, e la incondizionata dedizione ai proprii ideali. Per questo la sua fu una vita brevissima, sì, ma bellissima. Fu, non un principio di vita stroncata, ma una vita, pur nel suo fulmineo ciclo, perfetta e conclusa. Fu una vita esemplare per tutti. L'ardore incomparabile di quella esistenza consumò rapidamente il fragile involucro; ma fu quella una fiammata magnifica, il cui fulgore vincerà il tempo. E torna pur sempre, irresistibile, alle labbra la sublime sentenza: «Muor giovine colui che agli Dei è caro».

Piero Gobetti è morto in terra di Francia. E pensando a quel povero morto, che mi fu e mi diventava ognora più caro, mi risovviene un episodio del tempo della guerra, che mi fu narrato appunto in terra di Francia. Un vecchio contadino era stato chiamato da uno dei villaggi vicini al fronte presso la salma di un figlio che vi era caduto; e quando fu in cospetto del morto, lungi dall'abbandonarsi a manifestazioni di dolore e di amore, si profondeva in segni del più profondo rispetto; e, infine, richiesto del perchè, rispose: «Perchè mi sembra che il padre ora sia lui».

E anche a me, pensando a quel mio discepolo, morto in condizioni così pietose, mentre cercava in paese straniero nuovo spazio alla vita del suo spirito, sembra che oramai il maestro sia lui.

FRANCESCO RUFFINI.

Napoli, 24 febbraio 1926.

Mi reputo ad onore potere aggiungere il mio ai nomi degli amici ed estimatori di Piero Gobetti, venticinquenne, che a me, vecchio di settantotto anni, è toccato piangere amaramente per la sua crudele e improvvisa morte! Appena cessata la guerra, io volli tener dietro alle non poche pubblicazioni periodiche giovanili, che seguiron immediatamente all'armistizio; e più delle altre mi colpiron quelle, per l'appunto del Gobetti, a me ignoto sino allora, ma con cui ebbi subito occasione di scambiare, per lettera, il saluto. Nel suo viaggio di nozze, io qui lo conobbi in mia casa, unitamente con la gentile sposa; e qui lo rividi l'anno dopo, al suo ritorno dalla Sicilia, egli non nascondendo a me, nè io a lui, il pensiero e l'animo, se non in tutto conformi, pienamente di accordo in tutto quello che è virtù e devozione alla patria. Or anche volendo, io non potrei nè saprei dire abbastanza come e quanto, un anno più dell'altro, egli mi apparve singolarissimo, sia per dirittura morale sia per energia di carattere. E assai addolorandomi della nemica sorte, che vie più gl'incrudeliva contro, oh, ben io ero lungi le mille miglia dal sospettare, che, da un istante all'altro, mi sarebbe avvenuto di leggere della pietosa sua fine, tanto lontano da' suoi cari e dalla sua Torino, in una camera di una lontana clinica straniera! Ho qui dinnanzi la ultima sua lettera, senza data — nè io ricordo se del 31 gennaio o del 1° corrente — che mi dice: «Parto per Parigi, dove farò l'editore «francese, ossia il mio mestiere che in Italia «mi è interdetto. A Parigi non intendo fare «del libellismo, o della polemica spicciola come «i granduchi spodestati di Russia: vorrei fare «un'opera di cultura nel senso del liberalismo «europeo e della democrazia moderna». Povero amico! Che la pura e cara tua memoria mi accompagni in quel tanto di solitario cammino, che ancora mi avanza.....

GIUSTINO FORTUNATO.

Essere ad ogni momento noi, realizzare tutta la nostra possibilità di azione per noi e per gli altri in ogni istante, sentire il palpito esultante ed inebbriante della vita, sempre, e non come mezzo a questa o quella pallida idealità evanescente, ma in sè e per sè come mezzo e fine alla idealità stessa che sprigiona dal suo intimo. Attingere in tale fede la capacità e la forza di rinnovarsi ad ogni istante, vedere la vita come umanità che si svolge e si supera, debolezza che si vince senza arrestarsi mai, concretezza in cui ogni umile atto acquista la sua santità, la sua consacrazione perchè è atto nostro; ecco la gioia ed il significato dell'essere, la divinità del tempo che è progresso in cui muore l'ostacolo!

(da «Energie Nuove», 1919).

BRANI INEDITI

Dostoievschi classico

Dostoievschi artista non ha avuto fortuna in Italia. Pochissimi conoscono i suoi capolavori: *L'eterno marito* — *L'adolescente* — *Gli indemoniati*. Degli *Indemoniati* non esiste una traduzione come non c'è una decorosa traduzione dei *Fratelli Caramasov*.

E' invece diffuso una specie di mito Dostoievschi volgarizzato dai francesi attraverso una frettolosa conoscenza di Merescoschi. Di questo mito rappresenta una eco anche l'ultimo libro dedicato a Dostoievschi da Otto Cuzzer. Un Dostoievschi romantico e profetico, assetato di verità, oppresso dai problemi. Un uomo che sarebbe vissuto per tutta la vita nella disperazione, nella miseria, costretto a scrivere in condizioni ingrate, senza serenità. Infine il vero russo, l'anima del popolo russo al quale egli verrebbe ad annunciare il destino. Pretendono che il suo mondo non sia classico perchè non è di uomini normali. La sua arte non sarebbe analitica, ma sintetica. La malattia sarebbe una delle cause determinanti lo stato di grazia di Dostoievschi. Il dramma di tutta la sua vita deriverebbe dal fatto che mentre egli ha sentimento morale lo assilla il dubbio sulla validità oggettiva del mondo morale: rimarrebbe dunque sempre nella posizione di un ateo alla ricerca di Dio.

Noi non esitiamo a confessare che a questa esasperata descrizione (presa in parte dal noto libro del Gide, ma senza conservare del Gide la sottile malizia) preferiamo la vecchia incomprensione dell'aristocratico De Vogüé. De Vogüé aveva almeno il gusto di offrirci un ritratto sconcertante: egli era stato sorpreso e sbalordito della sensibilità di questo creatore di mondi eccezionali.

« Piccolo, gracile, tutto nervi, consumato da sessant'anni difficili, tuttavia piuttosto appassito che invecchiato, con la sua barba lunga e i capelli ancora biondi; e ancora dotato di una « vivacità di gatto » come egli diceva. Il viso di un contadino russo, di un vero mugich illuminato da un fuoco ora dolce ora pauroso; la fronte larga segnata da pieghe e da protuberanze, le tempie come temprate al martello, e tutti questi tratti tirati, esasperati, ricadenti su una bocca dolorosa. Io non ho mai visto su un viso umano una simile espressione di sofferenza moltiplicata; tutte le angoscie dell'anima e della carne vi avevano lasciato il loro segno; vi si leggevano, meglio che nel libro, i ricordi della casa dei morti le lunghe abitudini di spavento, di sfiducia, di martirio. Le palpebre, le labbra, tutte le fibre di questa faccia tremavano di tic nervosi. Quando si animava di collera per un'idea si poteva giurare di aver già visto questa testa sui banchi di una corte criminale o tra i vagabondi che vanno mendicando alle porte delle prigioni. In altri momenti aveva la mansuetudine triste dei vecchi santi delle immagini slave. Tutto era popolano in quest'uomo, con l'inesprimibile mescolanza di banalità, di finezza e di dolcezza che hanno talvolta i contadini russi, e con qualche cosa di inquietante, forse la concentrazione del pensiero su questa maschera di proletario. In principio si rimaneva lontani da lui, prima che il suo magnetismo strano avesse agito. Abitualmente taciturno, se prendeva la parola, cominciava con tono basso, lento e volontario, riscaldandosi a poco a poco difendendo le sue opinioni senza riguardo per alcuno ».

De Vogüé non aveva guardato abbastanza attentamente i piccoli occhi grigi molto incavati di Dostoievschi. Ma se non ci lasciamo commovere in modo troppo naturale dai brividi del suo discorso possiamo ammettere che egli abbia almeno capito la compattezza delle sensazioni e l'originalità del suo mondo. Egli lo capì, e se ne spaventò come di un'enorme macchina di osservazione, rivelatrice di abissi.

La grandezza di Dostoievschi artista parte di qui, dalla sua tragica solitudine, e dalla sua fantasia dominatrice di una materia piuttosto in formazione che condotta a svolgimento completo. Discepolo di galeotti, come si compiacque di chiamarsi, era padrone di un'esperienza eccezionale di confessioni di anime. Tutti i suoi personaggi sono lo specchio della sua generosa solitudine. Eppure nessun'arte si può pensare più obbiettiva, meno autobiografica della sua. Se fosse stato meno disinteressato, meno preso da un'esclusiva necessità fantastica non avrebbe potuto cogliere, con tanta discrezione e con tanto sacrificio di tutte le debolezze e di tutte le piccole curiosità, i destini più chiusi e più eccezionali.

Alla sua tenerezza di creatore nessun'anima si nega: egli è pronto a vedere tutte le albe spirituali, i moti più delicati delle anime in formazione. Il suo gusto di psicologo è qui: egli non crede ai caratteri, alle qualità, ai tipi: le sue psicologie sono specchi di contraddizione, complessità inesauribili; egli non potrà mai fotografarle perchè le vede anime sempre nascenti, sempre vergini, sempre tese verso la chiarezza: la sua arte deve essere inesauribile, insonne, per non perderne il mistero.

E' un'arte portata ad un'altezza tragica che talvolta rivela la tensione.

Nessuna filosofia in Dostoievschi: egli è incapace di interessarsi obbiettivamente a una teoria, incapace di individuare con spirito dialettico i termini di un problema. I suoi personaggi non si sforzano mai di arrivare ad una verità; ma piuttosto di chiarire e capire se stessi. E Dostoievschi stesso era tormentato soltanto dai dubbi del creatore; elaborava pazientemente, cercava di vedere chiare le sue creature perchè non sapeva scrivere se non aveva strappato il segreto dei fantasmi che lo agitavano. La sua fantasia era un vortice, ma egli sapeva dominarla e ordinarla. Tuttavia non osò mai scrivere senza rivelare un tremore iniziale, l'indecisione sacra del creatore, la paura che l'espressione dovesse riuscire inadeguata, tanto urgeva dentro la materia fantastica. Era perfettamente padrone di tutti i procedimenti e artifici letterari, ma ne era completamente insoddisfatto. Per molto tempo non seppe abbandonare la forma della confessione, come se questa gli permettesse una cura più trepida verso le anime dei personaggi. Il monologo traduce tutta la mobilità delle sue emozioni: quest'uomo che scolpiva, come i classic', personaggi completi della loro solitudine, sapeva anche l'arte delle timidezze più sottili, delle precocità più oscure. Nei primi romanzi si credette romanziere di ripiego: « Senza la base dei fatti non si riesce a descrivere sentimenti ». Ma i fatti da soli, non precipitati negli abissi delle coscienze, non gli offrivano un interesse sufficiente.

Però si può notare nel corso degli anni un progresso, che io non so chiamare altrimenti che epico, nella maturazione di questo stile dostoieschiano della confessione. Dal tono timido e selvatico della storia di *Nietocka Nesvanova*, un capolavoro molto più delicato di *Povera Gente*, dove la freschezza e il languore del ricordo è dato dalla fine poesia dell'infantile narrazione, si giunge alla potenza drammatica dell'*Eterno marito* in cui il grottesco e l'ironia sono imperturbabili, e l'umore bisbetico conferisce al racconto una solennità tremenda. Il romanzo contiene due scene di tragedia notturna che, apparentemente ispirate dal Poe, si levano poi ad una fantasia rigorosamente shakespeariana. La confessione è stata portata ad una tecnica puramente drammatica ed obbiettiva.

Qui si può intendere la nostra opinione sul classicismo di Dostoieschi: opinione che farà scandalo tra i suoi isterici interpreti. Ma chi più impassibile di lui di fronte al tremendo? Chi più sereno ed analitico e pronto osservatore di fronte al morboso? La lucida arte di Dostoievschi sdegna i lettori facili ai brividi, alle allucinazioni, alle sofferenze artificiali e letterarie; essa chiede prima di tutto il coraggio del disinteresse e l'attitudine a guardare serenamente un inferno sterminato. La sua follia è più forte della verità. Il suo eroismo poetico ha superato tutte le prove.

Nella confidenza con cui Dostoievschi ha penetrato i suoi inafferrabili fantasmi bisogna riconoscere un dominio e una sicurezza esemplari: e fu la sua solitaria devozione all'arte a dargli quest'incredibile lucidità.

(da *Paradosso dello spirito russo*).

Lineamenti di una storia dell'ottocento

Mentre le nazioni europee si sono liberate con la guerra di religione da tutte le ideologie dogmatiche gli italiani non possono pensare ad una riforma religiosa, impegnati come sono dalle contingenze a distruggere il dominio territoriale dei pontefici; volendo essere laici soprattutto nella sostanza essi si adattarono a professare un rispetto teorico alla chiesa, e la attaccarono con armi politiche invece che sul terreno dogmatico. Così il Risorgimento resta cattolico, complici gli stessi eretici.

La preparazione ideale alla lotta politica si esaurisce nel romanticismo, che oppone un cristianesimo spiritualistico al cattolicismo reazionario della Santa Alleanza.

Tuttavia questo opportunismo è machiavellico. La Chiesa ha fatto causa comune cogli assolutismi. Le monarchie e specialmente la sabauda, sorprese e compromesse dai primi movimenti del secolo hanno ceduto il loro posto di avanguardia e seguono l'equilibrio generale, retrive non più progressiste. Le plebi continuano a vivere intorno ai conventi e agli istituti di beneficenza, tutti cattolici; e restano cattoliche per istinto, per educazione, per interesse. L'iniziativa spetta alla nuova classe borghese, che attua con Cavour la politica antifeudale del liberalismo economico per potersi dedicare ai traffici, alle industrie, ai risparmi e formare la prima ricchezza e il primo capitale circolante in Italia. Come potrebbe questa classe proclamare una politica anticlericale fuor che nella questione dello Stato Pontificio? Essa si troverebbe assolutamente isolata mentre la vittoria è subordinata alla possibilità di trascinare con le astuzie diplomatiche le altre classi volenti o no, sulla sua via. Tutte le idee prevalenti nella penisola sono cattoliche o cristiane (Gioberti, Manzoni, Mazzini). Solo le minoranze politiche sicure del loro compito storico sentono più forte di tutti il dovere della fedeltà allo Stato e credono alle nuove esigenze economiche.

Il neoguelfismo è lo strattagemma per cui le masse avverse al progresso nazionale borghese sono indotte a seguire le minoranze. Il liberalismo laico moderato per evitare l'isolamento e per non trovarsi nemiche nello stesso tempo le plebi e la reazione, mette avanti idee banali e programmi di compromesso.

Così questa minoranza borghese riesce a conquistare la monarchia incerta, e a servirsi del suo prestigio. Vittorio Emanuele II crede di allargare i confini del Piemonte e serve al programma di Cavour, che gli trasforma le basi dello Stato facendo di un regno costituzionale un governo parlamentare. E gli storici si domandano ancora come Cavour potesse farsi aiutare dalla borghesia francese!

E' ovvio che questa classe politica non può bandire troppo apertamente le idee di libertà e di democrazia odiate dalle stesse plebi borbonicamente retrive. Essa conserva il suffragio ristretto, addomestica garibaldini e borbonici con gli impieghi di stato, esercita una generica propaganda patriottica, facendo giocare l'equivoco del cattolicismo liberale. Mancavano forze e partiti ordinati: si supplì con volontari e avventurieri. Il nebuloso messianismo di Mazzini, l'entusiasmo di Garibaldi, l'enfasi dei tribuni furono le forze che favorirono un equilibrio provvisorio. Tutta questa è materia incomposta e vi affiorano i più profondi vizi della razza: una direzione si deve a Cavour. Egli è lo spirito provvidenziale, l'originalità del Risorgimento.

La Rivoluzione Francese ha le proporzioni di un grande dramma ora nazionale, ora europeo. E' la rivendicazione di masse popolari nuove, rivolta di popolo condotto da scelte guide borghesi contro le classi in decadenza.

Il Risorgimento italiano è invece la lotta di un uomo e di pochi isolati contro la cattiva letteratura di un popolo dominato dalla miseria: la storia civile della penisola pare talvolta il soliloquio di Cavour che da una materia ancora informe in dieci anni di diplomazia cerca di trasformare e trarre gli elementi della vita economica moderna e i quadri dello stato laico. In realtà, specialmente quando è solo, Cavour ubbidisce a una segreta voce della storia e a un oscuro destino della razza, che sembra annunciarsi durante tutto il settecento in misteriosi profeti disarmati, che, sorpresi dalle tenebre, appena indovinano la luce.

(da *Risorgimento senza eroi*).

Misticismo e marxismo

Benchè Dostoievschi abbia cercato di elaborare una dottrina che conciliasse slavofili e occidentali, le sue idee si devono riportare allo sviluppo interno del suo mito slavofilo e una analisi del suo pensiero può presentarci, nella espressione logica più completa, le idee direttive del movimento.

Direttamente dalla mistica esaltazione di Chiricievschi e di Comiacev nasce questa dichiarazione: « La classe intellettuale russa è la più elevata e la più seducente di tutte le élites che esistano. In tutto il mondo non si trova nulla che le sia simile. E' una magnificenza di splendida bellezza che ancora non si stima abbastanza. Pròvati a predicare in Francia, in Inghilterra, e dove vorrai che la proprietà è illegittima, che l'egoismo è criminale. Tutti si allontaneranno da te. Come potrebbe essere illegittima la proprietà individuale? E che vi sarebbe allora di legittimo? Ma l'intellettuale russo ci saprà comprendere. Egli ha cominciato a filosofare appena la sua coscienza si è svegliata. Così se egli tocca un pezzo di pane bianco, subito si presenta agli occhi suoi un quadro tetro: « E' il pane fabbricato da' schiavi ». E questo pane bianco gli sembra molto amaro.

Egli ama, ma vede il fratello suo inferiore che vive nella bassezza, che vende per qualche soldo la sua dignità di uomo e allora l'amore perde tutto il suo fascino per l'intellettuale. Il popolo è diventato la sua idea fissa: egli cerca il modo di avvicinarsi a questa folla taciturna, di confondersi con essa. Senza il popolo, che da migliaia di anni porta in sè tutta la storia russa, senza l'amore per il popolo, un amore ingenuo, mistico, l'intellettuale russo non si potrebbe concepire. Per questo egli si mette con ansietà e scrupolo alla ricerca continua del vero, del vero popolare, contadinesco! Rinuncia a tutto ciò che costituisce la fierezza, la felicità ordinaria del mortale: dai villaggi, dai campi, dalla terra nera, ricevono gli intellettuali le loro idee morali. Essi si vergognerebbero di vivere dimenticando il piccolo contadino e hanno preso a prestito da lui la celebre formula: la vita secondo verità non secondo diritto e scienza. E' vero che in occidente domina la scienza, la coscienza della necessità, giuridica e storica. Ma in Russia domina l'amore. Noi crediamo in esso come in una forza misteriosa che annienta d'un tratto tutti gli ostacoli e instaura subito una nuova vita. Questa immagine di una vita nuova, di una vita interiore, si trova sempre nel cuore e nella testa di ogni intellettuale russo e noi ci siamo sempre entusiasmati per questa vita vera basata sull'amore del prossimo e che non si piega a nessuna formula tranne che alla formula dettata dal cuore ».

Questo verbalismo populistico spiega meglio di ogni critica nostra, come ogni forza di sistemazione del pensiero filosofico dovesse necessariamente esaurirsi in una povertà filosofica ingenua, in un sentimentalismo gonfio di una visione sconfortata del dolore universale. Gli sforzi esegetici dei letterati russi per ritrovare una filosofia di Dostoievschi ànno fissato in conclusione formule che contraddicono ad ogni serietà filosofica: rivelazione dell'eterno fanciullesco, messianismo, ecc.

Il russismo *autoctono* per esempio che gli attribuisce una interprete slavofila è soltanto un segno della sua audacia fantastica. Infatti la spontaneità del pensiero che non ha dietro di sè un Medioevo nonchè costituire un carattere di originalità determina essenzialmente il carattere antistorico del suo pensiero: e il suo sentimento di paura di fronte alla morte lo conduce ad affermare l'eternità della vita, ma in una forma poetica.

In queste premesse anche se i Russi si ostinano a scorgervi l'ardore di un'anima profetica, noi vediamo soltanto i limiti di un tormentato individualismo. Quando Dostoievschi vuole uscire da questo punto morto per penetrare la storia, riesce soltanto a porre un astratto dualismo tra divinità e umanità in cui l'umanità è ateismo, natura cieca, immoralità che non riesce a superarsi e che è santificata dalla pietà, dall'aspettazione messianica di una rivelazione storicamente assegnata alla Santa Russia — realizzatrice di infinità e di eternità. Ma anche l'infinito e l'eterno non sono teorizzati filosoficamente, ma sono pensati da Dostoievschi come qualche cosa di assolutamente immenso, di fronte a cui si prova un'impressione di brivido. L'amore suo è per l'umanità in generale; di fronte a un individuo il suo sentimento è talvolta di dispetto e talvolta di esclusiva contemplazione estetica; e l'amore universale stesso gli è dettato ancora da un sentimento individualistico: la paura della solitudine. I tentativi filosofici si dissolvono tutti in psicologia empirica.

L'azione politica che scaturisce da questo atteggiamento è vaga e messianica. La mistica ispirazione all' infinito, all' eterno, diventa scuola diseducativa in cui è annegato ogni realismo in omaggio a nebbie spiritualistiche; e si incoraggiano le aspirazioni del popolo a un'anarchica organizzazione sociale in cui è smarrita ogni coscienza dei valori individuali ed ogni saldo spirito di coesistenza statale.

La predicazione nazionalistica cade su un terreno propizio alle deformazioni che alimenta l'esasperazione di pregiudizii e malattie che già aspramente pesano come una costrizione di immobilità sulla storia del popolo: l'impreparazione più completa a sentire l'importanza e i limiti del problema economico non consente uno svolgimento adeguato agli spunti di pensiero che potrebbero riuscire sani e fecondi.

* * *

La posizione spirituale dell'intellettualismo populista che rimane statica per quasi quarant'anni e dalla quale nascono indirettamente nella vita sociale i due fallimenti rivoluzionari del 1905 e del 1917 è il punto culminante della crisi mistica slava.

L'intelligenza, staccatasi sempre più dal popolo, a man mano che in questo penetravano i germi della modernità, si rivela impotente al suo compito. Le sue esperienze meramente intellettuali sono soffocate in un circolo vizioso.

Mentre questo processo di dissoluzione si compie troviamo i primi documenti di una critica sociale realistica nei marxisti.

Ma anche il marxismo in Russia segue un suo processo e deve sopportare dure crisi di sviluppo e di fraintendimenti.

Sulle orme di Herzen gli slavofili, per primi, si affrettano ad aderire al marxismo importato dalla Germania, e ne falsano completamente lo spirito come avevano falsato l'hegelismo. I Nichilisti sono il frutto di questa aberrazione: uomini di entusiasmo che partecipano all'azione con mentalità estetizzante per un astratto eroismo, per una astratta purezza.

L'adesione dell'intelligenza al marxismo risale agli anni 1880-1890 ed è la conseguenza più immediata del fallimento delle aspirazioni della Narodia Volia: stremati di forze al progressivo ascendere del movimento proletario, deciso ormai a scegliere vie autonome, si salvano con un equivoco e in realtà corrompono e indeboliscono quel sistema a cui portano la loro nebulosità. Il socialismo russo dopo il '90 è ancora messianico e fonda il concetto di socializzazione sul mir preistorico.

I germi vitali del marxismo ortodosso restano nascosti, quasi soffocati, ma vigili e pronti ad agire in questa disorganizzazione. Accettando rigidamente il materialismo storico i bolscevichi distruggono gli ideali nebulosi che

tengono il popolo fuori del mondo e del reale. Identificano realtà e forza, vita e individualità, pensiero ed attività economica, pongono l'esigenza di far scaturire dal basso un'affermazione autonoma che allo zarismo si opponga e non si limiti alle dichiarazioni di principio dell'Intelligenza. Essi sanno che le idee non possono nascere da cervelli isolati, che la filosofia sorge dalla storia, che le grandi lotte politiche presuppongono coscienza di interessi, senso di responsabilità, individualismo economico. Essi non pensano di educare il popolo rivelandogli la verità: lavorano perchè il popolo intenda le condizioni della libertà, perchè si senta proletariato e responsabile dei suoi destini. Nella lotta contro lo czarismo e contro il capitalismo essi hanno data una necessità e una linea alla rivoluzione.

(da *Paradosso dello Spirito russo*).

Piero Gobetti

Piero Gobetti
ed il liberalismo integrale

Per ragioni, che i lettori possono facilmente intuire, non mi è dato di esprimere che una piccola parte dei sentimenti, che riempiono e conturbano l'animo mio ancora sopraffatto dalla ferale ed inaspettata notizia che è spenta per sempre la giovanile, multiforme e mirabile attività di Piero Gobetti.

Se il passato ci poteva essere promessa e pegno di quello che sarebbe stato l'avvenire, torna impossibile di valutare nella sua interezza la perdita, che la causa del liberalismo integrale ha sofferta per la scomparsa tanto prematura e tanto rattristante del nostro giovane ed indimenticabile Amico.

Quanti siamo in Italia già avanti negli anni, che, come non abbiamo mai peccato d'indulgenza per le generazioni politiche plutocratiche o demagogiche, non siamo disposti a ripudiare e a tradire la causa di tutte le libertà solidali, avevamo seguito con un senso di vera gioia e di ammirazione affettuosa il prodigioso assorgere intellettuale e politico di un giovane, che purtroppo ci è rapito dalla morte a soli 25 anni, dopo avere compiuto, in mezzo a triboli e difficoltà di ogni genere, un'opera, della quale a ragione potrebbero andare fieri uomini arrivati tranquillamente all'età più matura.

Giustamente, Piero Gobetti aveva dato alla sua Rivista, seminatrice e diffonditrice di idee, il titolo di *Rivoluzione Liberale*, appunto per ben segnare un'antitesi inconciliabile a quel torpore quietista, nel quale si erano vergognosamente adagiati da tanti anni i falsi liberali italiani, preoccupati soltanto di fare colla politica i loro interessi personali e di classe.

Fra cotesti degeneri e falsi liberali italiani, ebbero sempre un gran posto ed una incontrastata prevalenza politica quelli che invocavano e sostenevano i sistemi doganali protezionisti, accettando la libertà economica, quando la reputavano giovevole ai loro interessi di industriali o di proprietari fondiari, ma respingendola ostinatamente, quando essa avrebbe importato il sacrificio dei loro ingiusti privilegi di produttori.

La crisi attuale del liberalismo ha avuto il grande merito di mettere fine ad un simile equivoco. Ed in questo senso, anche sparito Piero Gobetti, e resa silenziosa la sua Rivista, la *Rivoluzione Liberale* da lui auspicata e servita con tanto fervore di intelletto e di azione, fa la sua strada.

Il liberalismo come effettiva e riformatrice forza politica non ha nulla perduto, ma ha tutto guadagnato dalla diserzione dei falsi liberali. Non conta se siamo rimasti in pochi a sostenere la causa di tutte le libertà solidali: la vecchia e logica concezione politica del *piemontese* Conte di Cavour, che il giovane *piemontese* Piero Gobetti che aveva rinnovata, adeguandola ai bisogni ed alle idealità dei tempi moderni.

E' profondamente doloroso e contrario allo svolgersi normale delle cose che il giovane, nel quale più potevamo confidare per il successo della nuova propaganda in favore del liberalismo integrale, ci sia stato rapito da una morte inesorabile, lasciando a noi di tanto più anziani di lui il dovere di pienamente raccoglierne e seguirne, come ci torna possibile, l'esempio di attività e di fede.

Questo impegno noi assumiamo, per grande che sia la tristezza inconsolabile dell'ora presente.

Ma sono sopratutto i giovani, che intorno a Piero Gobetti si erano radunati e che lo consideravano oramai come animatore e maestro, che ne devono continuare, senza sconforti e senza dubbiezze, l'opera di libertà e di verità.

Non importa se il successo debba tardare. Non importa neppure se pochi di noi lo vedremo.

Oggi più che mai, il liberalismo italiano deve saper fare sua la virile divisa di Guglielmo d'Orange: *Pas n'est besoin d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer.*

EDOARDO GIRETTI.

Gli ultimi giorni

9 - 3 - 1926.

Cara Signora,

Sarebbe stato mio dovere scriverle, da molto tempo, ed anche mio desiderio; ma non era una lettera d'affari, che si possono scrivere negli intervalli di tempo, e volevo un'ora lontana da tutte le faccende, per poter parlare in modo degno del povero Piero. Oggi Emery mi richiama al dovere, e sebbene non sia ancora l'ora in cui mi sentirei di scrivere di lui, aderisco al desiderio degli amici, inviandovi alcuni ricordi degli ultimi giorni che il nostro caro passò a Parigi. Sarà poca cosa, perchè mi pare che quei giorni siano volati via così rapidi, e ce l'abbiamo portato via di mano come un gorgo, senza che quasi ci siamo accorti della gravità del suo male e della minaccia che era su lui.

Il povero Piero arrivò il 3, mi pare, e subito il 4 fu dai Nitti, e da me. Il 5 sera venne a pranzo a casa mia, ma la mattina già aveva passato tre ore nel mio ufficio, dove l'avevo trovato affannato e colpito dal suo male, che ignoravo. Quando venne a vedermi, soltanto nell'uscire mi avvertì che non poteva camminare svelto, perchè era stato malato. Io lo misi in guardia subito contro il pericolo delle distanze di Parigi, che stancano anche i sani, e che avevano lasciato me, nei primi giorni, alla ricerca di casa, senza forze. L'oppressione della gente nella ferrovia sotterranea, la necessità di correre ad ogni passaggio di via per evitare i veicoli rapidi e brutali, l'attenzione che bisogna avere sempre desta, concorsero certo a fiaccarlo rapidamente. La sera quando venne a pranzo si diceva rimesso, e in paragone della mattina stava meglio, ma ci si accorgeva che era sofferente. Era però sempre di umore tranquillo, e pieno di fiducia e di fermezza. Nessuna delle difficoltà che, per dovere di guida, gli presentavo, lo impensieriva; ed ebbe dei graziosi pensieri in quella sua dolce ostinazione, come quando, parlando dell'arredamento del locale che voleva affittare per la casa editrice, disse che gli sarebbe bastato un tavolo, il telefono e i quadri di Casorati. Mia moglie scherzò con lui a questo riguardo, facendogli le sue obiezioni in nome della sua sposina e del piccino, ma egli continuò a mantenere, sempre scherzando, il suo progetto di mobilio primitivo. Tutto rispondeva in lui a questo francescanismo non curante degli agi e persino delle necessità, pur di raggiungere il suo scopo. E lo scopo era quello di continuare qui la sua attività editrice, come già mi aveva scritto, appena ricevuta la diffida. Questa era la sua idea più cara, che riempiva in quei giorni il suo pensiero. Non voleva perdere un minuto; e soltanto due giorni prima di morire, arrendendosi alla realtà del male, ammetteva di dover riposare un mesetto. Le sue domande pratiche vertevano quindi su questi due punti: se per avere il telefono ci voleva molto tempo, sui prezzi delle tipografie, sui mezzi di diffusione del libro, sugli organismi esistenti in Francia a tale scopo. Era come divorato dalla febbre di realizzare subito qui il suo progetto, da quella stessa febbre con la quale lo avevo visto altre volte per la rivista, per un numero unico, per la casa editrice. E credo che il colpo più grave gli sia venuto dalle ricerche d'una casa, che fosse anche ufficio editoriale, nei giorni del sabato e della domenica, nei quali io non lo vidi; nè lo potei cercare, perchè non mi aveva lasciato l'indirizzo del suo albergo di rue des Ecoles, che Ella, mi dicono, conosce. La sera che lo ebbi a pranzo, e la mattina nell'ufficio, si discusse delle solite cose, che Ella sa, e dei miei ragazzi che vanno ad una scuola francese; il suo pensiero più vivo, quasi la sua preoccupazione, che apparve più volte, era l'italianità del suo piccino. Egli temeva che alla scuola francese, prendendolo fin da infante, lo avrebbero allontanato dalla lingua e dallo spirito italiano. I suoi, mi diceva, sono già formati, e io voglio che il mio resti italiano. Pensava che sarebbe tornato in Italia, e che ci sarebbe tornato anche in caso di una guerra fra Italia e Francia, della quale, in quei giorni, si era bucinato. Questa sua italianità si mostrò persino nel gusto del mangiare, cosa che mi sorprese, avendolo sempre conosciuto ostile ad ogni considerazione gastronomica, come aliena dalla sua passione intellettuale. Lodò persino il vino, che gli promettevo avrei procurato per una sera in cui avremmo mangiato con Lei. Scherzammo anche su mio pessimismo politico, mi disse, come altre volte, che gli piacevo più prima, e poi lasciammo il discorso perchè non volevo si riscaldasse. Quella sera era di ottimo umore, mangiò volentieri, si interessò ad una infinità di cose, e non partì che verso le 11 per farsi ricondurre a casa dall'« autobus » che passa davanti al portone.

Non dovevo rivederlo che il sabato, avvertito da un biglietto di Emery, che mi dava notizia della ripresa del male e del trasporto affrettato in un nuovo albergo, migliore dell'altro, l'hotel d'Aubambaudlt, davanti al Senato, in rue de Vangirard. Corsi subito a trovarlo, e lo vidi a letto, assistito dal figlio di Nitti, Federico, che mi disse che era stato provveduto alla cura, che il dottore aveva ordinato del riposo e delle medicine ecc. Tutto questo ella lo sa. Il Nitti ha fatto per lui moltissimo. Non potei parlare con questo in disparte, per non mettere in pensiero Piero; e perciò non mi feci un'idea del male. Scherzammo tutti insieme, Piero sulla quantità di medicine che gli davano, noi sulle cure e sul riposo. Parve, anzi desiderò che non si scrivesse a Lei, per non spaventarla, e io ebbi il torto di rispettare il suo desiderio, sempre convinto che il male di cuore sarebbe stato vinto col riposo a Parigi, come era stato vinto a Torino. Da allora si può dire che non abbia parlato molto, perchè nessuno, di quelli che gli faceva compagnia voleva disturbarlo; e le poche cose che ha detto riguardavano generalmente il suo stato.

Gli portai una lettera, che avevo ricevuto per lui. La lesse subito, ma non fece commenti, bensì si mostrò contento. Chiese se era giunto il *Baretti* (che ebbe due giorni dopo da Emery). Non si lamentava del male, piuttosto delle troppe cure che avevano i medici. E non posso dire che mostrasse mai di soffrire. L'ultimo giorno però il suo volto era segnato da lividi profondi, sotto gli occhi e sotto le gote, e la fronte era imperlata di sudore. Mia moglie ne rimase molto impressionata, e me lo disse tornando a casa. Io vivevo sempre sulla sicurezza del dottore; ma telefonai a Emery, che mi disse sarebbe subito andato a vedere. Ebbe pere del quale pensava di fare un'esposizione quel giorno un pensiero per Casorati, delle opere a Parigi; e s'era combinato che appena guarito saremmo andati insieme da certo mercante di quadri di mia conoscenza, per provare; cosicchè può dirsi che uno dei suoi ultimi pensieri sia stato per un suo amico. Mostrò anche di desiderare la sua presenza. Fino ad allora non avevamo mai cercato di persuaderlo a chiamarla a Parigi; mia moglie in tono scherzoso gli disse: le farebbe bene avere qui la sua mogliettina? Al che rispose, con un sorriso: Eh, sì! Purtroppo era tardi. Ho detto che non ha sofferto e mi pare esatto, però disse che non si era mai sentito così male. Sopportò con pazienza tutte le medicazioni. Era meravigliato di un soffio che sentiva nel petto, ed uscì a dire: « Mi fa paura sentire il mio corpo ». Nel pomeriggio dell'ultimo giorno era spossato, la testa gli ricadeva giù, preso da sonnolenza; ma se la rialzava e ci vedeva, un sorriso, il suo bel sorriso puro di cherubino, rianimava il suo volto. Disse anche parole di gratitudine per tutti gli amici che lo avevano assistito. Nella clinica fu curato: non creda nemmeno un attimo alle storie raccontate dalla « Stampa ». Il povero Nitti da principio fu infermiere diligentissimo; ed ebbe sempre assistenza. Il corpo fu vegliato nella stanza e nella cappella da amici, a turno. Il suo volto, da vivo, e dopo, non escirà mai dalla mia memoria. Somigliava, quando riposò con la coltre fino al mento, al volto del Leopardi. Non pensò mai alla sua fine. La sua fede lo sorresse sempre, lo si sentiva in ogni frase spezzata che esciva dalla sua bocca, lo si leggeva nel suo volto, una fede senza esaltazione, naturale e semplice.

Ho tanto rammarico di non avere intuito la fine che gli sovrastava. Mostrò in quei giorni di volermi molto bene, e seppi anche di certe prove che me ne aveva dato recentemente, senza che me ne avesse scritto. Il suo affetto e la sua stima sono un dono caro e prezioso, ma non mi so dare pace di averlo perduto, così vicino com'era, che mi pareva lo avrei salvato. E' certo un'illusione, ma quando si è stati accanto ad una persona come era lui, così piena di fede, pare impossibile che una sorgente così ricca abbia potuto cessare.

Cara Signora, mi scusi ancora una volta, e scusi la povertà di questi cenni, dei quali può fare quello che vuole. Soltanto la prego, se fanno il numero del *Baretti*, di non dimenticare il mio nome tra quelli di coloro che vogliono dare testimonianza della purezza e nobiltà di Piero Gobetti.

Mi creda su aff.mo

G. PREZZOLINI.

..... Bisogna lottare con noi ad ogni istante per non perdere neppure un'occasione di agire, per martellare su tutto e su tutti, per costruire la nostra vita. Mi accorgo che la mia concezione della vita è in contrasto con troppi, quasi con tutti. E questo mi incoraggia anche più a non essere indulgente verso me stesso...

(da una lettera, 1919).

Bisogna che noi creiamo ogni giorno una conquista nuova e, poichè conquistare non è che allargare i propri limiti, bisogna che noi arriviamo a comprendere sempre più l'immanenza dello spirito, a vedere in ogni fatto, in ogni conseguenza una parte della nostra anima stessa.

Con questa passione profonda — che non diventa abitudine, e neppure azione inconsulta, ma resta normalità intensa, conquista progressiva e non intermittente o frammentaria — non si concilia la freddezza e la indifferenza che pervade e irrigidisce la vita d'oggi. Tutta la vita moderna è estenuata da questa spaventosa anemia. Ma noi ci ribelliamo. Riportiamo a questo punto la distinzione tra moralità e immoralità. Non può essere morale chi è indifferente. L'onestà consiste nell'avere idee e credervi e farne centro e scopo di sè stesso.

(da « Energie Nuove », 1919)

PIERO ZANETTI - *Direttore responsabile.*

Tipografia Sociale - Pinerolo.

IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 · CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III · N. 4 · 16 Aprile 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

SURREALISMO

Da due o tre anni il « surrealismo » ha acquistato diritto di cittadinanza nella repubblica parigina delle lettere: con passi modesti, perchè ormai non ci può essere più molto interesse da spendere senza compenso per un ottavo o decimo movimento rivoluzionario, dopo lo sfruttamento che ne hanno fatto i suoi predecessori, — ma con una certa vigoria, per merito delle valenti penne a cui sono affidate le sue sorti. Philippe Soupault, Robert Desnos, Joseph Delteil, Louis Aragon, André Bréton bastano a formare una piccola Pléiade (18-jésus): e di altri adepti ce n'è almeno una ventina. I neo-bergsoniani, i freudisti, i proustiani non hanno denegato le loro simpatie: e gli stessi fulmini di Thibaudet non hanno scosso l'edificio perchè avevano un bagliore assai smorto. Con la sicurezza che viene da una favorevole situazione di fatto, Bréton si è accinto in un apposito *Manifeste du Surréalisme* (éd. du Sagittaire) a spiegare ed esemplificare tipicamente il verbo surrealista: impresa pericolosissima, a cui non ci si accinge se non si hanno le spalle coperte.

Il risultato che si può cavare dal *Manifesto* è, però, sostanzialmente questo: che il « surrealismo » non è punto un movimento artistico, ma solo un perfezionato metodo di introspezione psico-analitica, che rappresenta quasi l'esasperazione della tendenza Bergson-Proust-Valéry-Joyce. L'espressione letteraria viene considerata solo come un mezzo di conoscenza, come un organo di rivelazione della verità. Ma la verità surrealista non è la cosidetta verità dell'esperienza normale, non è la semplice realtà della coscienza quotidianamente vigile nell'uomo comune: è una verità che sta sopra alla realtà ordinaria, e che si può raggiungere soltanto a patto di saltare sopra la propria testa o scendere sotto il proprio livello, cioè liberandosi dagli schemi e dai punti di vista dell'*io* di tutti i giorni e immergendosi nel liquido flusso di un meraviglioso mondo spirituale, il mondo delle pure immagini. Posizione schiettamente romantica: è l'esaltazione del meraviglioso, del fantastico, dell'« irreale » che invece è più reale della realtà stessa, costituisce difatti uno dei cànoni più appariscenti del surrealismo. Soltanto i dominatori di questo mondo superiore e misterioso sono capaci di creare: gli altri, artisti o letterati che dir si vogliano, compiono solo un pedestre lavoro di incareceramento o di intarsiatura del surreale nel reale, del fluido divenire nella cristallizzata e inerte esteriorità della esperienza (e questi sarebbero, evidentemente, i « classici »). Bréton stesso ricorda a questo riguardo il « supernaturalismo » di Carlyle: possiamo ricordare, più genuino ancora, l'idealismo magico di Novalis.

Ma, ripetiamo, il tono di questo surrealismo romanticheggiante è dato non dal romanticismo tradizionale, ma dal bergsonismo e dal psico-analismo letterario. Vediasi infatti come viene definita la « sopra-realtà ». Si tratta di quelle immagini assolutamente libere da ogni connessione logica e pratica, e quindi strane o assurde in confronto delle percezioni normali, che vengono di solito ad affiorare nella coscienza quando la normalità della sua vita è perturbata o infranta da una qualsiasi cagione di squilibrio fisico-psichico, — e che i surrealisti si arrogano di poter evocare, seguire, esprimere a loro piacimento, grazie a un costante esercizio e a peculiari qualità introspettive. Per esempio: tutti hanno provato qualche volta la penosa apparizione nel campo delle immagini mentali di una serie di rappresentazioni sconcertanti, mentre un dolore di stomaco assorbe l'attenzione della coscienza o una leggera febbre li assale intorpiditi nel dormiveglia. Sono le immagini « pure », che si staccano dal fondo del subcosciente e salgono come farfalle alla luce; e sono queste la preziosa verità surrealista; tumulto incoerente di sensazioni qualitative, di rappresentazioni sfiorite e rinfrescate d'un subito, di desideri vaghi, che si fondono in una sarabanda infernale una volta che sia rallentato il freno imperioso della pratica. Bergson aveva concepito proprio su tali termini il rapporto tra il mondo dell'esperienza e il mondo delle immagini: sciolte e slegate di per sè stesse o vaganti nel buio dell'oblio, queste vengono coordinate rigidamente dalle forze e dai bisogni dell'azione, rievocate e ravvivate dalla memoria che concorre a illuminare l'azione stessa. Proust aveva mirabilmente descritto questo regno segreto dello spirito nelle sue multiformi manifestazioni: mentre Freud lo interpretava geneticamente e fisiologicamente. Dopo, ancora Paul Valéry ha ricollegato, secondo la concezione stessa di Bergson, il turbine delle immagini con la trascendenza dell'intuizione che lancia i suoi colpi di sonda nel divenire extratemporario e sublima l'atto umano nell'eternità: e James Joyce ci ha dato la più sistematica illustrazione possibile della scienza da questi punti di vista. Ma i surrealisti, con mal celato disprezzo per questi normalissimi tentativi di approfondimento e di comprensione, si attaccano alle conseguenze più stravaganti del nuovo metodo e proprio su quelle innalzano la loro bandiera. « Le parc, à cette heure, étendait ses mains blondes au-dessus de la fontaine magique. Un château sans signification roulait à la surface de la terre »; ecco, secondo Bréton, un esempio di soprarealtà.

S. CARAMELLA.

FALSO ROMANZO

Les faux monnayeurs: associazione di ragazzi falsarii di monete, cresciuti da genitori falsificatori della vita e della morale casalinga, educati in un collegio quasi equivoco sotto la guida d'un falso e retorico pastore protestante. I quali ragazzi, illusi d'esser ribelli, si fanno strumenti d'uomini dissimulati e perversi che celano sotto un'attività comune e innocua chissà quali occulte mire. Ma l'occhio dello scrittore che li vede muovere, (e pare che si muovano così nervosi e imprecisi per il suo solluzzo), è anch'esso viziato e torbido; sicchè l'imagine raccolta nella sua retina è, più che capovolta, tendenziosamente storpiata.

Questo scrittore non è tuttavia la persona di André Gide, ma un suo sdoppiamento o anzi un suo primo approssimato abbozzo. Gide sorveglia e guida in Edouard uno schema, una marionetta di sè. Forse gli piace d'aver obbiettivato quel che reputa essenziale nella sua vita, d'aver indicato il modo e l'incertezza della sua arte; e forse, per farsi più leggiero, tenta burlarsene, mutando il suo croe-sosia in uno scrittore balordo. Rispetta l'analisi e l'indagine psichica nelle pagine riferite da un giornale intimo. Gide ha campo nel resto del libro di considerare i suoi personaggi fuori dal limbo dei motivi e di disegnarli a gruppi, all'aria aperta, sotto un taglio di luce più fredda e più universale. Con la rapidità dei passaggi di tono, con gl'incontri e gli scontri delle persone, con l'incongruenza del racconto e la complicità misteriosa per cui i varii protagonisti, senza mai averne coscienza, se ne passano il filo, Gide spera di far accettare la sua merce sotto la specie di libro d'avventure; ottiene in vece di spengere la possibile commozione, che il lettore anche più disposto sente mancare quando s'accorge del giuoco continuo e obbligatorio come il più monotono dei pensi.

La prosa di questo libro, a forza di voler parere staccata e disinvolta, dimostra l'impaccio del suo autore e la pesantezza che grava su certi argomenti ora che li tratta, si direbbe, per programma e anche in linea teorica. Le sue antiche pagine delicate, e come trasparenti, erano il segno e il frutto del suo dilettantismo acuto; distillata nella scrittura, qualunque passione era chiara. Ma questa chiarezza, che è vicina alla purezza, pare che da un pezzo gli sia negata. La peggiore delle sue avventure fu la pubblicazione di « Corydon »; poichè se quel trattato restava chiuso nel cassetto, Gide non si sarebbe assunto nessun impegno. Si potrebbe imaginare una specie di storia psicologica, che narrerebbe come quell'opuscolo, scritto da anni ma reso quasi inconfessabile per la sua segregazione venisse a gravare sulla coscienza dell'autore come una continua mala azione, che non ci se ne libera fin quando la confessione generale non ne cancelli anche la memoria. Ma il tribunale di penitenza d'uno scrittore è il pubblico, che non ha l'abito d'assolvere e di dimenticare. Dal giorno che gli capita sotto mano un brutto libro, d'un autore famoso per giunta, e che tratti d'un argomento per alcuni scottante, s'apre un conto fra lui e lo scrittore che è difficile questi possa saldare. A dissipare l'impressione di « Corydon », tanto acerba e penosa, Gide s'è fitto in mente che gli ci volesse un gran romanzo, tutto vivezza ed azione. Ma, naturalmente, ci avevano a stare di casa quelle tendenze sentimentali e quegli affetti che ormai gli paiono i soli su cui si possa appuntare la sua attenzione.

Non si vuol indagare che cosa ci s'a sotto un così povero risultato. Certo, dopo tante pagine e tanti andirivieni, non si riesce a vedere nè Parigi, nè l'inquieta adolescenza, nè il meschino Eduardo, nè il cinico conte di Passavant. Una volta, Gide s'era fatto l'apostolo della bellezza e della purità dell'« atto gratuito »; interessante, quando rompe la monotonia d'una consuetudine e ne libera i seguaci, illudendoli di inalzarsi in paradiso. Tutta una vita d'atti gratuiti sarebbe però una poco dilettevole vita da manicomio. Qui son gratuiti tutti gli eventi, tutti i personaggi legati da vincoli così occasionali ed occulti, e l'atmosfera della città in cui vivono; è gratuito e indisciplinato il tono del romanziere. Falsa dimostrazione d'una falsa vita; due errori accumulati non si elidono e non fanno davvero una verità.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

IL RÒCCOLO

Il Presidente della Repubblica francese, Doumergue, ha inaugurato solennemente l'*Istituto di Cooperazione Intellettuale*, stabilito a Parigi, alle dipendenze della Società delle Nazioni. Sede magnifica: al Palais Royal. *L'Illustration* ha stampato delle fotografie della cerimonie. Ci si vedono degli splendidi saloni, il profilo da medaglia del Luchaire, che è il presidente, e le faccie degli altri delegati: ma questi devono essersi mossi durante la posa, i loro tratti sono riusciti confusi. Confusi, almeno almeno, come il programma dell'Istituto.

Su questo piccolo avvenimento, l'uomo ragionevole osserva:

La Cooperazione Intellettuale è sempre esistita, e si è sempre svolta in modo soddisfacente. E' assurdo sostenere, che essa possa essere promossa dai referendarii, dai segretari, e dalle dattilografe più o meno ninfomani; e se gli interessati affermano questo, segno gli è che non sanno cosa dire per spiegare la loro presenza nei saloni del Palais Royal. Sarebbe molto più semplice ammettere la verità: cioè che l'*Istituto* è un pretesto per stare a Parigi, trarre stipendii del bilancio delle Società delle Nazioni, e vivere così piacevolmente.

Osservazioni di questo genere sono troppo facili: forse perciò, per nobilitarle alquanto, si dà ad esse, talvolta, un nome inglese, e si chiamano osservazioni *of common sense*. Esse sono poi dannose, perchè equivalgono ad insinuazioni contro l'Istituto, e ogni simile fondazione, e finiscono sempre in un biasimo contro i signori che ne tirano sostentamento e vantaggio. Ora, invece, a me preme far notare, come sia cosa bellissima che queste vi siano; che se ne creino di nuove; che siano conferite secondo scelte di favore, senza che gli eletti debbano uscire dai parchi-buoi dei concorsi.

La vita intellettuale ha bisogno di prebende. Gli antichi regimi avevano i benefici ecclesiastici, che, tutto sommato, funzionavano eccellentemente. I regimi liberali cercavano di creare un surrogato nelle cattedre universitarie: che potevano essere prebende modeste, assegnate a uomini tagliati per pensare, e che parevano assicurare una relativa libertà; ma fu ripiego insufficiente. Le democrazie sono ostili all'indagine scientifica, e non possono tollerare le libertà universitarie. Se la Lega delle Nazioni ora, riuscisse almeno, con tutte le ramificazioni dei suoi uffici internazionali, ad assicurare a qualche centinaio di cervelli quello libertà di ricerca e di linguaggio e insieme quegli ozi, che per esempio un Medico del Cinquecento assicurava a un suo suddito letterato o erudito, ebbene, la Società delle Nazioni farebbe già molto. Naturalmente, il conferimento del beneficio implica qualche obbligo di convenienze; bisogna che Luchaire e i suoi colleghi onorino formalmente la Lega delle Nazioni, e i suoi dirigenti burocratici di Ginevra; sarebbe opportuno che dedicassero ad essi i loro scritti i loro lavori, tal quale facevano i beneficiati degli antichi regimi verso i loro padroni. Nessuna persona intelligente se ne scandalizzerà. Anzi, tutte le persone intelligenti faranno finta di credere davvero alla Cooperazione intellettuale, e alle importanze, utilità e necessità del l'Istituto inaugurato al Palais Royal.

* * *

Libro da segnalare per lo studio della teratologia americana: « *Up Stream* » (« Contro corrente »), di Ludwig Lewisohn. Uscito due anni fa, in America. Tradotto sei mesi fa in Germania. *Frankfurter Societäts Druckerei*. Dopo la solita sosta, arriverà a Parigi; credo che di qui a altri due anni lo avremo in Italia come novità.

Il Lewisohn racconta nel libro la storia della sua vita. Lewsoh... Lewiehsoh... Puzza di ebreo tedesco. Precisamente. Egli è cittadino americano, figlio di un ebreo berlinese, emigrato a Charlestown, nella Carolina del Sud, a otto anni. Cittadino americano: ma oh, come la sua cittadinanza fu diversa di quella di cui godono tutti i milioni di anglosassoni della Confederazione; come l'America fu chiusa, come fu feroce, per il piccolo ebreuccio venuto d'Europa.

Bisogna leggere il Lewisohn. Bisogna leggere del padre, sperso nella città di provincia americana, boicottato a morte dalla « Società » quale « Società » Dio mio!, di Charlestown, isolato senz'altra ragione che quella d'essere uno « nuovo », un piccolo borghese ebreo e tedesco; il triste intorpidimento di quel cervello di borghese europeo, colto come si era ancora colti, a Berlino, quaranta o cinquanta anni fa; con qualche lettura, con qualche sforzo di idee proprie, con qualche tentativo di critica... Tutto cose proibite, a Charlestown. Il piccolo borghese ebreo e tedesco fu tagliato fuori; ridotto al contatto dei soli negri, dei braccianti italiani, degli altri immigrati *undesirables*; confinato dietro il banco di una bottega. Morì di crepacuore e di nostalgia.

Il figlio, portato in America, fece la cosa alla nuova vita. Letterato, non rinunciò al vecchio mondo dond'era venuto; ma anzi, lottò per sè, e per conquistare ai poeti più inquieti e sottili del suo paese di origine, Dehmel e Rilke e George, un pubblico, anche fra tutti i milioni di uomini del continente americano. Si fece largo a gomitate, pur essendo marchiato con quella « lettera rossa » che i puritani di oggi non applicano più materialmente, col ferro rovente, sulla fronte, ma che però usano sempre per segnare convenzionalmente colui che non è dei loro. Il giornalismo, l'università, tutte le strade ebbero per lui trabocchetti e siepi speciali appunto perchè era lui: un europeo, in fondo, un uomo inquieto, con troppe idee, « un Goethe »; dunque era un sovversivo.

Ora Lewisohn è arrivato: i suoi saggi sulla *Nation* sono pagati lautamente, è professore a Madison e a Columbus; ha vinto l'America ha vinto la sua vita. Ma è stanco. E si duole di essere andato, tra gli Americani suoi compatrioti, contro corrente, *Up Stream*. Non si può senza guai...

E adesso, la canzone della scienza nelle università americane. *Chantez-moi ça*.

* * *

Amo il vecchio Esiodo, e i suoi mostri così dolci e miti, così affezionati alla famiglia, e pacifici, in confronto alle democrazie moderne, che portano scritto in fronte: « Noi siamo figlie del vero Dio ». La *Teogonia* mi conforta del diritto di autodecisione dei popoli: è meno sanguinaria.

« La divina Ekidna dal fermo cuore, metà « ninfa dalle belle gote, metà serpente mostruo« so, nutrito di carni crude, divenne incinta. « Ed essa partorì il mostruoso ed ineffabile Cer« bero, cane di Ade dalla voce di bronzo, con « cinquanta teste, imprudente e vigoroso. E poi « essa partorì l'odiosa Idra di Lerna, che fu « nutrita dalla divina Era. E poi essa partorì « la Chimera, dal soffio terribile, enorme, cru« dele, orrenda, robusta. La Chimera aveva tre « teste: la prima di leone vigoroso, la seconda « di capra, la terza di dragone. E poi essa par« tori la Sfinge. »

La nursery di Ekidna mi fa sognare. Quali scene intime! Cerbero, il primogenito, il più grandetto, doveva essere il braccio destro della mamma, il faccendone di casa. L'Idra di Lerna, non so perchè, me la immagino da piccola un

po' delicatina: la signorinella della nidiata. Già, aveva cominciato col soffrire nell'allattamento; poi, tirata su da una amica di molto ricca, molto mondana, prese subito delle abitudini pretensiose, mise delle arie: i fratelli si ingelosivano un po'. La Chimera, poveretta, tutto il contrario: una salute di ferro, mai malata, neppure delle malattie che toccano a tutti i bambini, come il morbillo o la tosse asinina: impetuosa, ma schietta, tutta per la sua mamma tutta per il fratello grande, un'allegrona. La Sfinge, lei, era quella che dava più da pensare per il carattere, tranquilla fin troppo, anzi piuttosto malinconica e apatica: quante volte Ekidna non la sorprese così, allungata per terra sul poggiolo, a guardare, lontano lontano, non sapeva neanche lei cosa! Quante volte Ekidna non le diceva: «Ma smettila, scuotiti, fa qualchecosa, aiuta tua sorella: non ti posso vedere stravaccata a quel modo!»

.:. Queste mie considerazioni sulla famiglia di Ekidna hanno maggior fondamento e maggior consistenza scientifica della dottrina, secondo cui i popoli si amano, le democrazie si affratellano, le masse vogliono la pace, ecc.

* * *

Sempre dedicato a coloro che si occupano dello «stile come problema».

Un interessante studio si potrebbe fare sullo stile ufficiale del regime borbonico. Si è parlato tanto del *tagliacau*, lo speciale gergo arieggiante all'italiano usato dalle I. R. Amministrazione Austriaca nelle province italiane. Ma lo stile della amministrazione borbonica è più saporoso: perchè più sussiegoso e ornato, e insieme più pregnante di immagini e metafore prese dalla vita. Propendo a credere che il Mezzogiorno abbia dato, sostanzialmente, alla letteratura italiana, tre cose: la «rosa fresca aulentissima» di Cirillo d'Alcamo, la parola «fesso», e il frasario dei documenti borbonici.

Un intendente non diceva, per esempio, a un suo inferiore, «disponga per la tal cosa», o «curi la tal cosa»: ma diceva: «*La Signoria vostra userà tutte le possibili diligenze*»; non diceva: «*Tanto per sua norma*», diceva invece: «*Sia ciò per la sua alta intelligenza, e a discarico del mio ministero*». Più completo, più rotondo: una bella formula. E non si diceva: «Faccia arrestare il tale»; ma piuttosto: «*Faccia ghermire il tale*». Maniscalco voleva far «*ghermire*» Francesco Crispi, appena sbarcato in Sicilia. *Ghermire* è molto bello: rende l'idea, come dicono i maestri di scherma quando fanno la spiegazione.

Amavano il parlare fiorito. Il tal liberale era «*sospetto di malefizio*»: circolare del Principe di Castelcicale. Il tal'altro era «*fabbro delle sciagure di Sicilia*»: rapporto dell'Attendente Panebianco al Generale Filangieri.

E certe metafore potenti del gergo amministrativo delle galere! Ogni galera aveva il piazzale, dove i galeotti eran ricevuti al loro ingresso, dove erano esaminati e ferrati: lo si chiamava «*vaglio*». Le spie, i delatori, i capi massa, mazzieri, dicevano con ostentazione, nelle loro suppliche, per attestare la fedeltà alla Casa Regnante: «*Io sono immacolato*». Borbonico vero: «sine labe conceptus». Più di così perfetti sudditi, non è possibile essere. Quando il governo centrale voleva assolutamente far condannare un liberale ch'era stato «*ghermito*», e bisognasse accumulare sul suo capo accuse su accuse, nella speranza che qualcuna sbocciasse nella condanna, l'Autorità inquirente riceveva ordine di «*impinguare*» il processo. «*Impinguare*»: voi vedete la «pratica» di quel disgraziato che ingrossa sempre di nuovi fogli e di nuovi processi verbali: sulle copertine, sono segnati sempre nuovi numeri di protocollo; la cartella delle pratiche si gonfia di carte, fa pancia; lo scriba dove ormai legarla con uno spago, se no, qualche carta cade: il processo si impingua, l'accusato andrà in galera...

Tutto ciò è molto colorito e bello: ed è un tenuissimo saggio di quanto si trova nelle mappe degli archivi o — senza scomodarsi fin là — scorrendo le appendici documentarie di tutti gli studii storici sul reame. Val davvero la spesa che qualche giovane di talento ne faccia una ricerca compiuta. Chissà che la letteratura italiana non trovi in cosifatte indagini la soluzione del «problema dello stile?» Chissà che non ne venga fuori un nuovo purismo! Nello stile della letteratura, conviene risalire ormai alle origini.

* * *

Ho la più viva ammirazione per gli ignoti scrittori, che redigono le «didascalie» delle films cinematografiche: cioè quelle spiegazioni, descrizioni, quei «pezzi» patetico-sentimentali proiettati tra un quadro e l'altro. Le films americane, che la Anonima Pittaluga lancia con tanta fortuna per tutta Italia, sono per esempio, corredate di «didascalie» esemplari, impressionanti per l'abilità o la conoscenza del pubblico con cui sono redatte. Ci dov'essere dietro all'impresa Pittaluga, qualche collega nel mestiere dello scrivere, cui sarei onorato di presentare a viva voce i miei complimenti.

Il compito, infatti, è difficile. Si tratta di redigere qualche periodo relativo agli avvenimenti filmati, tutto con parole chiare, chiarissime, perchè altrimenti il pubblico cinematografico non comprende. D'altronde, importa non rinunciare completamente alla letteratura. Primo, perchè l'impresa vuole così, vuole cioè che le didascalie siano abbastanza diffuse, per tenerle di più sullo schermo, e allungare la durata dello spettacolo. Secondo, perchè il pubblico ha anche lui le sue esigenze, e ama un linguaggio rapido, ma non rinuncia alla mozione degli affetti. Ci vuole dunque uno «che sappia scrivere bene»: cioè che sappia combinare e dosare sapientemente la più assoluta chiarezza e una certa qual domenicale eleganza. La più gran parte dei nostri scrittori, messi al punto di dover scrivere queste didascalie, non saprebbero esprimersi con la chiarezza e concisione necessaria; oltrepasserebbero le quattro o cinque righe disponibili; farebbero proiettare sul telone delle mezze pagine. Qualcheduno — Panzini, per esempio — riuscirebbe ad essere chiaro e conciso: ma il pubblico dei cinematografi lo troverebbe troppo pedestre, disadorno: Panzini «non scriverebbe bene». La impresa Pittaluga licenzierebbe lui, come per l'opposta ragione, quella della mancanza di chiarezza e di concisione, licenzierebbe probabilmente tutti: «Rondisti», Bontempelli, Pirandello, ecc.

* * *

Durante la mia esperienza giornalistica, mi è toccato di dover decidere la scelta del romanzo di appendice. Per conto mio, mi sono sempre attenuto ai vecchi autori, ai classici: Montépin e Richebourg.

Non mancano, anche nel campo dei romanzi di appendice, i fautori del nuovo, e gli zelatori dei nuovi autori. Ci sono delle «Agenzie letterarie» a Parigi e in Italia, che propongono sempre nuovi lavori: e molti se ne valgono. Per lo più, i contemporanei lavorano sul modello Fantomas e nel genere avventure poliziesche. Abbondano anche gli autori che mettono a contributo aviazione, cocaina, auto-citroen, guerra mondiale, tutte le cose più di spesso tradotte su giornali italiani. Altri — come il Zévaco — hanno sfruttato largamente personaggi storici, dal Consiglio dei Dieci al mago Nostradamus. La produzione del romanzo di appendice di questi ultimi venti anni è ricchissima; e tutti i suoi prodotti abbondano di intrecci complicati, ammazzamenti crudeli, vendette, pugnalate, infanticidii; di tutte insomma, le risorse che, tradizionalmente sono raccomandabili per il romanzo di appendice. Eppure, ripeto, nonostante tutti i Foley, i Garros, i Zévaco ecc. io mi son sempre più persuaso che il pubblico è fedele ai due sommi: Montépin e Richebourg, Richebourg e Montépin. E' dannoso tentare del nuovo. Il pubblico vuole questi due.

Perchè?

Ci ho riflettuto a lungo, e credo di essere venuto a conclusioni abbastanza interessanti, sullo stato dei gusti letterarii delle folle.

Prima di tutto, il pubblico del romanzo di appendice vuole che gli si parli del «gran mondo», della «gran vita». Esso non è molto soddisfatto delle storie di poliziotti, di ladri gentiluomini, delle rievocazioni storiche, ecc. Tutte queste cose possono andar bene per qualche tempo: ma sono ondate che passano. Il gusto conservatore del pubblico ritorna sempre all'oggetto preferito: l'alta società, con intrigo amoroso. Ricevimenti, balli, salotti, signori in cilindro, dame con strascico, nomi titolari.

Ma non qualunque quadro dell'«alta società» lo soddisfa ugualmente. No. L'alta società di Londra, di Berlino, e di qualche città italiana, non lo appaga. Non è chic abbastanza. Esso ha un debole per l'alta società francese, nello sfondo, ci dev'essere Parigi. Parigi, è l'unico teatro veramente degno del «gran mondo». Per le portinaie, per le serve, per le commesse, per tutto il pubblico del romanzo di appendice, il «gran mondo» ha ancora un nome, un nome solo: Parigi. Tutto il resto è roba da pidocchi infarinati.

Ma c'è di più. Non basta che la scena sia nel «gran mondo», e a Parigi. Il pubblico del romanzo di appendice ha dei gusti codini. Non ama che i suoi personaggi vadano in aria, portino i capelli alla garçonne, e filino via in auto. Segretamente, trova che tutto ciò non è abbastanza elegante. Esso ha una segreta preferenza per i personaggi che viaggiano ancora in diligenza e che alla mattina, per fare un pò di sport, fanno attaccare il «tilbury». Il pubblico del romanzo di appendice non stima molto Deauville, Biarritz, Cannes, le villeggiature di moda ora; no, è rimasto fedele a Compiègne, a Fontainebleau, alle grandi «Villes d'eaux» dove si andava a diporto in un sontuoso tiro a quattro. In quell'epoca e in quel mondo che son di suo gusto, il pubblico del romanzo di appendice non vuole neppure che i suoi personaggi usino degli *chèques* o dei biglietti da mille; no. L'unica moneta avente corso legale nei romanzi d'appendice sono gli zecchini, i luigi d'oro, e i napoleoni. Come luogo di pena per i forzati, non c'è che la Guyana; e non vuole affatto che sia abolita. Guerre, non prende in considerazione che le guerre di Algeria. La topografia di Parigi è categorica: ci sono ancora i bastioni; Neuilly è ancora fuori porta, il Faubourg Saint-Germain è ancora sede della più alta aristocrazia di Francia, e il Quartiere Latino è ancora ricco di *bohémiens*, di *grisettes* e di studenti. Tutti i nobili signori sono «visconti», tutte le nobili dame «duchesse»; il mondo della finanza gravita attorno a Rothschild. Non esiste crisi della servitù: guardiaportoni, staffieri, maggiordomi, tutto funziona perfettamente. Non ci sono scioperi: in compenso, qualche volta le barricate. E così via. Insomma, il pubblico del romanzo di appendice richiede lo spettacolo, non solo dell'«alta società» francese, ma dell'«alta società» francese quale era, o quale immagina che fosse in una epoca solo approssimativamente determinata, moderna sì, ma abbastanza lontana da oggi: press'a poco, settant'anni fa. Questo è il suo ideale di società elegante.

Montépin e Richebourg lo accontentino nei suoi gusti più perseveranti e tenaci: e gli presentano dei romanzi sullo sfondo, su per giù, del secondo Impero. Qui è la ragione della loro costante fortuna. Oscuramente, confusamente, il publico del romanzo di appendice considera l'epoca del Secondo Impero come il non plus ultra della vita elegante e della Società più o meno orientata alla Parigi delle Tuileries. Le impressioni di settant'anni fa, i gusti, le mode, perdurano nella sensibilità artistica dei ceti e delle classi più difficilmente raggiungibili da tutte le correnti letterarie o artistiche sopravvenute. Non dico che il popolino delle portinaie o delle commesse si ricordi del Secondo Impero, o ne abbia comunque nozione, neppure tradizionale. Dico questo: che il Secondo Impero, col suo splendore mondano, con le sue mode, con le sue feste, con la sua réclame fu l'ultima forte impressione arrivata a intaccare la servibilità artistica delle grandi masse di pubblico europeo: o che queste grandi masse, pur sotto la pressione di rapporti economici mutati, mutatissimi, conservano ancora, di generazione in generazione, una traccia di quella impressione.

Ah, dovette essere pure un gran rombo quello che settant'anni fa si diffondeva della *Féerie* imperiale di Parigi e di Fontainebleu. Noi, forse abbiamo difficoltà a rappresentarcelo; noi siamo gente leggera, tante idee nuove, tante mode nuove son venute dopo, per noi! Ma non così gli altri; non così il povero pubblico del romanzo di appendice. Ampia distesa inerte, che ripercuote ancor oggi, senza accorgersene, quel rombo lontano, e ancora tutta, debolmente ne echeggia. E l'ultima eco, appunto, sono Montépin e Richebourg.

ARTE E STORIA

Poichè gli antroposofi steineriani (e ci riferiamo all'Onofri ed al Caffarelli, da noi recensiti nel n. 1 del *Baretti*) credono che l'opera d'arte sia una evidente creatura avente destino e carattere individuali, s'addimostrano lontani dal Croce che l'opera d'arte limita all'intuizione, vale a dire, al chiuso orto d'una particolare visione del mondo, che è sempre esteriore perchè non può annullare la necessaria alterità esistente fra l'occhio che guarda e la cosa che si fa guardare.

Effettivamente Croce non annulla la dualità soggetto-oggetto, restando sempre nel suo concetto l'intuizione, un'immagine dell'oggetto riprodotta dallo specchio del soggetto; mentre conferendo gli antroposofi vita e destino autonomi all'opera d'arte, la detta dualità oltrepassano nel terzo termine che dei due è il divenire e la sintesi; l'opera d'arte stessa la quale non resta più l'immagine o intuizione che abbiamo vista, ma si trasforma in sottile creatura dell'Increato Spirito Uno ed Universale da cui emana.

Si veda da ciò quanto il Croce sia stato prudente e come abbia saputo fermarsi in tempo lungo la sdrucciolevole china dell'hegelismo, che è stata invece percorsa tutta dagli attualisti gentiliani, dai romantici post-kantiani ed ora dagli antroposofi, i quali sembra a noi che incorrano negli stessi errori de' loro predecessori, principale de' quali è la confusione della logica coll'estetica, la quale ogni altra conoscenza che non sia quella del soggetto che esprimendosi conosce (ri-conosce) se stesso, rende impossibile, col negare che fa l'oggetto, e col conferire che fa alla soggettiva, parziale, arbitraria conoscenza che da ciò risulta, i caratteri dell'affermazione dogmatica non controllata nè controllabile, perchè privata dell'alterità necessaria ad ogni controllo.

Ci sembra ancora che l'atto puro del Gentile, quanto l'opera d'arte-creatura degli antroposofi sgorghino dalla stessa fonte mistica, entrambi esprimendosi nei modi e nelle forme del miracolo, che non dà conoscenza e non dà luce all'infuori di quella che ha in sè, perchè non può darne, intervenendo nei fatti umani come un qualchè d'estraneo e quale una soluzione di storica (e perciò morale) continuità.

Ammesso che la retta-verticale sia la linea della storia e della morale (almeno per il Gentile che la storia considera quale arricchimento della nostra conoscenza, cioè quale esperienza), non seguendola straniandosi da essa, tanto l'atto puro che l'opera d'arte-creatura, si scoprono agnostiche ed amorali: si rivelano cioè contradditorie alla più cara esigenza dei loro formulatori; i quali vengono in tal modo a negare moralità e scopo alle opere degli uomini, che a detta del Mazzini, solo valgono se dirette ad un fine e se inspirate da un trascendente valore.

Priva di trascendenti finalità la storia diventa una multicolore girandola d'azioni l'un dall'altra staccate: un gioco che non può ciceroniamente ammaestrare, ma soltanto palazzeschianamente divertire.

Lo scetticismo diventa allora il solo possibile stato d'animo, nel contempo che l'estetica contemplazione del mondo fa cadere nell'eclettismo edonistico epicureo ed empio l'artista che abbandona, se già non l'ha perduto, il senso religioso dell'arte e della vita.

E' questo il primo dei due principali pericoli in cui è incorso e incorre il neo-hegelismo; quando gli riesce di tener lontano lo schematismo degli «storici geniali» e dei sociologi (ed è questo il secondo principale pericolo), che la storia arbitrariamente sezionano in ère, cicli, epoche, idee, nazioni.

Ricordiamo di sfuggita i puerili calcoli del Ferrari, la circolazione delle idee dello Spaventa, l'indicerrato italico del Petruccelli e l'idea unitaria dell'Oriani, per avere dei punti famigliari e moderni cui riferirci, che abbiano sufficiente virtù rappresentativa da risparmiarci esemplificazioni più ampie ed antiche, maggiormente suscettibili di rendere palese e vera la soreliana critica della democratica ideologia dell'evoluzione e dell'indefinito progresso.

Il dilemma che si presenta a coloro che si attardano in questi errori sta nel dover scegliere tra la moderna pirotecnica idealista e la barocca architettura dei fantastici sistemi, i costruttori dei quali hanno per di più l'altro torto di non sempre accontentarsi di dettar legge ai fatti già accaduti, ma a quelli ancora da venire; la loro melanconia di epifanici trasformando nel «sacro ardore» dei profeti annunzianti future palingenesi.

Contro l'uno e l'altro errore, e contro il rinato spirito messianico degli ebraici profeti e teoreti del socialismo (Marx in testa a tutti), già da tempo s'esercita la critica di quegli storici che intendono di realisticamente guardare nella loro peculiarità i fatti, i quali come li trovano li lasciano, non desiderando con trascendenti idee forzarli ad esprimere quel che non si sono mai immaginati di essere.

I tre e più anni di lotta sostenuta dagli scrittori di *Rivoluzione Liberale* nel campo degli studi storici contro gli ideologi di tutte le specie, hanno spianata la strada al nuovo realismo; il quale reso consapevole sa evitare altrettanto bene le girandole degli «storici geniali», che i castelli campati in aria degli «storici sintetici».

Il tempo dei romantici languori, nell'arte e nella storia, sulle «glorie delle trascorse età» è passato, come passati sono i sogni di future palingenesi. Almeno per quelli che hanno profittato della lezione, i fatti sono ridiventati i fatti; la vita è ridiventata la vita.

ARMANDO CAVALLI.

L'ORSO

Scherzo in un atto

PERSONAGGI

ELENA IVANOVNA POPOVA, una vedova borghese, fossette alle guance.
GREGORIO STEFANOVIC SMIRNOV, borghese di mezza età.
LUCA, servitore di Popova, piuttosto vecchio.

(Salone nel palazzo di Popova)

SCENA PRIMA

POPOVA *(in lutto chiuso. Non toglie gli occhi da un ritratto)* e LUCA.

LUCA - Non è bene, padrona... Voi vi tormentate inutilmente... Le cameriere e le cuoche sono uscite a passeggio, ognuno fa festa; persino il gatto si prende il suo spasso, corre in cortile, afferra gli uccellini, e voi tutto il giorno in camera, come in un monastero, senza un divertimento. Sì! E' quasi un anno che non uscite di casa!...

POP. - E non uscirò mai... A che scopo? La vita mia è finita... Egli giace nella tomba, io mi sono seppellita tra quattro mura... Entrambi morti...

LUCA. - Ma bene! E devo ascoltarvi! Nicolai Micailovic è morto; sia a lui, con la volontà di Dio, il regno celeste... Lo avete pianto e sta bene, era debito di decoro. Ma piangere e portare il lutto tutta la vita... A suo tempo anche la mia vecchia mi morì... Ebbene? La seppellii, la piansi un mese intero, ecco tutto; ma trascorrere la vita a cantar *requiem*... via, la vecchia non meritava tanto *(sospira)*. Avete dimenticato i vicini... Non andate a visitarli, non volete ricevere. Viviamo, scusate, come ragni e non vediamo la luce del giorno... I topi hanno rôsa tutta la livrea... Se non ci fosse gente per bene... ma tutto il circondario è pieno di signori... A Riblov ha stanza il reggimento, con certi ufficiali... veri confetti, che solo a guardarli! C'è al campo ogni venerdì un ballo e sapete che ogni giorno suona l'orchestra militare... Eh, mia cara padroncina! Siete giovane, bella, tutta sangue e latte, potete vivere secondo il vostro piacere... E la bellezza non è data in eterno! Passeranno dieci anni e voi stessa vorrete tornare indietro e metter polvere negli occhi dei signori ufficiali, ma sarà tardi.

POP. *(risolutamente)*. - Ti prego di non parlarmi mai di questo! Tu sai che dal giorno in cui morì Nicolai Micailovic, la vita perdette per me ogni valore... A te pare ch'io sia viva, ma è apparenza... Gli giurai di non lasciare il lutto e di non vedere la luce del sole sino alla fine... Intendi? Possa la sua ombra scorgere come io lo ami... So che per te non è un segreto come egli sovente fosse ingiusto, crudele... infedele anche, ma io gli sarò fedele sino alla tomba e gli mostrerò come so amare... Dal sepolcro, egli mi vedrà tale quale fui prima della sua morte...

LUCA. - Meglio sarebbe passeggiar in giardino, o ordinare che si attacchi Tobi o Velican e visitare i vicini...

POP. - Ah... *(piange)*.

LUCA. - Padrona!... Padroncina!.. Che avete? Il Signore sia con voi!

POP. - Egli amava tanto Tobi! Sempre lo montava per recarsi dai Gorgiaghin e dai Vlasov. Com'è mirabilmente guidava! Quanta grazia nella sua figura quando con tutte le forze tirava le redini! Ricordi? Tobi, Tobi! Ordinà che gli sia dato oggi un ottavo di avena in più.

LUCA. - Sarà fatto! *(Un deciso colpo di campanello)*.

POP. *(con un fremito)*. - Chi è? Di' che non ricevo nessuno!

LUCA. - Sarà fatto! *(esce)*.

POP. *(sola, guardando il ritratto)*. - Tu vedi, Nicola, come io sappia amare e perdonare... Il mio amore si spegnerà con me, quando cesserà di battere il mio povero cuore *(sorride, tra le lagrime)*. E tu non ricordi! Io amorosa e memore..., mi rinchiusi a chiave in castello e ti sarò fedele sino alla tomba, e tu... tu non ricordi, crudelaccio! Mi ingannavi, facevi le scenate, mi lasciavi sola per intere settimane...

LUCA *(entra spaventato)*. - Signora, c'è un tale che chiede di voi. Vuol vedervi...

POP. - Non gli hai detto che dalla morte di mio marito, non ricevo più alcuno?

LUCA. - L'ho detto, ma egli non vuole ascoltare, dice che è cosa molto importante.

POP. - Io n o n r i c e v o!

LUCA. - Glie l'ho detto, ma... è un orso... urla e entra senz'altro in casa... è già in sala da pranzo...

POP. - Orsù, digli... Che villano! *(Luca esce)*. Come pesa questa gente! Che vogliono da me? Perchè turbano la mia pace? *(sospira)* Certo, dovrò andare in convento... *(resta pensierosa)*. Sì, in convento...

SCENA SECONDA

POPOVA, LUCA *e* SMIRNOV.

SMIRNOV *(entrando, a Luca)*. - Sciocco, ti piace cianciare eh?... Asino! *(vedendo Popova, con dignità)* Signora, ho l'onore di presentarmi: Gregorio Stefanovic Smirnov, possidente, luogotenente d'artiglieria a riposo! costretto a disturbarvi per cosa della massima importanza...

POPOVA *(senza porgergli la mano)*. - Che vi occorre?

SMIR. - Il vostro defunto consorte, con cui ebbi l'onore di essere in relazione, mi lasciò creditore di due cambiali di mille e duecento rubli. Domani mi scade il pagamento degli interessi in una banca fondiaria e perciò vi pregherei, signora, di pagarmi oggi stesso.

POP. - Mille duecento... E perchè mio marito vi lasciò creditore?

SMIR. - Aveva comperato da me dell'avena.

POP. *(sospirando, a Luca)*. - A proposito, Luca non dimenticarti d'ordinare che sia dato a Tobi un ottavo di avena in più. *(A Smirnov)*. Se Nicolai Micailovic lasciò tale debito, s'intende che lo pagherò: ma oggi scusatemi, non ho denari disponibili. Tra due giorni tornerà dalla città il mio amministratore e gli ordinerò di pagarvi quanto vi deve, ma prima non posso soddisfare il vostro desiderio... Proprio oggi si compiono sei mesi dalla morte di mio marito e sono in tale disposizione di spirito, che non posso in alcun modo occuparmi di affari finanziari.

SMIR. - E io sono in tale disposizione di spirito che se domani non pagherò gli interessi, dovrò fuggire dal camino. Mi sequestreranno il podere!.

POP. - Tra due giorni riceverete i vostri denari.

SMIR. - I denari non m'occorrono tra due giorni, ma o g g i.

POP. - Scusate oggi non posso pagarvi.

SMIR. - Ed io non posso attendere.

POP. - Ma come fare, se qui non ne ho?

SMIR. - Non potete dunque pagarmi?

POP. - Non posso...

SMIR. - Uhm... E' la vostra ultima parola?

POP. - Sì, l'ultima.

SMIR. - Ultima? Definitiva?

POP. - Definitiva.

SMIR. - Umilmente vi ringrazio. Così si dice. *(si stringe nelle spalle)*. E poi vogliono che conservi il sangue freddo! Ho incontrato or ora per istrada un amico che mi chiese: perchè siete sempre adirato Gregorio Stefanovic? Ma, di grazia, come non dovrei adirarmi? Mi occorrono denari d'urgenza, dei denari... Sono uscito ieri mattina all'alba, ho visitato tutti i miei debitori: almeno uno mi avesse pagato! Mi strapazzo come un cane, dormo Dio sa dove, in una taverna di ebrei accanto ad un barilotto d'acquavite... Finalmente, giungo qui dopo aver percorso 70 verste di strada, spero di ricevere i miei denari, e mi offrono una disposizione di spirito. Come non adirarmi?

POP. - Ho parlato chiaro, mi pare: tornerà dalla città l'amministratore, allora li riceverete.

SMIR. - Io non sono venuto dall'amministratore, ma da voi! Me ne infischio, scusate l'espressione, del vostro amministratore.

POP. - Perdonate, caro signore, non sono abituata nè a tali strane espressioni, nè a un simile tono. Non vi posso più ascoltare *(se ne va rapidamente)*.

SMIR. *(solo)* - Ma benissimo! La mia disposizione di spirito... Sono oggi sei mesi dalla morte di mio marito! Ma non debbo pagare io gli interessi? Ditemi non debbo io pagare gli interessi? Ebbene, vostro marito è morto, lo stato d'animo e simili sciocchezze... l'amministratore che arriverà che il diavolo lo porti; ma a me che cosa ordinate di fare? Di volar lontano dai miei creditori sopra un pallone, forse? O fuggire via attraverso i muri? Grusdei non è in casa, Iaroscevic è scomparso, con Curizin litigo a morte o per poco non lo getto dalla finestra, Masutov ha il colera, e costei la disposizione di spirito! Neanche una di queste canaglie paga! Perchè li ho viziati troppo, perchè sono un debole, un cencio, una vile femminuccia! Sono stato troppo delicato! Ma aspettate! Imparerete a conoscermi! Non permetto che si scherzi con me, il diavolo vi porti! Resterò qui finchè ella non pagherà! Brr... che nervi, oggi, che nervi! Sono tanto nervoso che mi tremano i polsi e mi manca il fiato... Ah, mio Dio, mi sento male! *(grida)* Cameriere!

LUCA *(entra)*. - Che vi occorre?

SMIR. - Datemi del *kvass* o dell'acqua *(Luca esce)*. Guarda un po' che logica! Occorrono denari ad un uomo, sotto pena d'impiccagione, ed ella non paga perchè non è disposta ad occuparsi di affari!... Proprio una logica da donna! Forse per questo non m'è piaciuto mai e non mi piace discorrere colle donne. Preferisco stare in una botte di polvere da sparo che discorrere con una donna. Brr! mi scorre il gelo sotto la pelle, tanto mi ha irritato questo modo di fare! Ch'io veda di lontano una creatura poetica, subito mi sento fremere sino ai polpacci. Una cosa da gridare al soccorso.

LUCA *(entra e gli porge l'acqua)*. - La signora è malata e non riceve!

SMIR. - Non importa, non riceva... Io resterò qui, sino a che non mi darà i denari... Sarà malata una settimana, ed io starò qui una settimana... Sarà malata un anno ed io un anno... Ti tengo, cara padrona! Non mi commuovi col lutto, colle fossette alle guancie... Le conosciamo queste fossette! *(grida dalla finestra)* Simone, stacca i cavalli! Non partiamo! Rimango qui! Ti daranno l'avena alla scuderia per i cavalli! Animale, hai di nuovo attorcigliato la briglia di sinistra *(si irrita)* Nulla... non ti darò nulla! *si allontana dalla finestra)*. Si sta male... un caldo insopportabile; nessuno paga; ho passata una cattiva notte, e qui ancora questo velo di lutto con la disposizione di spirito... Mi duole il capo... Chi sa che un bicchiere di vodca?... Proverò... *(grida)* Cameriere!

LUCA *(entra)* - Che vi occorre?

SMIR. - Dammi un bicchiere di vodca! *(Luca esce)* Uff! *(siede e si esamina)*. Non c'è che dire, sono in una bella condizione! Tutto impolverato, gli stivali sudici, non lavato, non pettinato, persino questa paglia sul panciotto... La signora mi avrà creduto un assassino *(sbadiglia)*. E' abbastanza incivile presentarsi in un salone in questo stato, ma non importa... io qui non sono un ospite; sono un creditore, e per i creditori non è prescritto alcun abbigliamento...

LUCA *(entra e gli porge la vodca)*. - Voi andate troppo oltre signore...

SMIR. *(irritato)* - Che cosa?

LUCA - Oh... nulla... veramente...

SMIR. - Con chi parli? Taci!

LUCA *(a parte)*. - C'è capitato quest'orso... Non è facile. *(esce)*.

SMIR. - A che nervi! Sono così nervoso... mi pare che tutto il mondo sia avvolto di polvere da sparo... Mi sento male.. *(grida)* Cameriere!

SCENA TERZA

SMIRNOV *e* POPOVA.

POPOVA *(entra, abbassando gli occhi)*. - Mio caro signore, nella mia solitudine da gran tempo non sono più avvezza alla voce maschile e non sopporto le grida. Vi prego vivamente, non turbate la mia pace!

SMIRNOV. - Pagatemi e me ne andrò.

POP. - Vi ho detto in buona lingua russa: per ora non ho denari, attendete due giorni.

SMIR. - Anch'io ho l'onore di dirvi in buona lingua russa: i denari m'occorrono, ma oggi. Se oggi voi non mi pagate, domani sarò costretto ad impiccarmi...

POP. - Ma che debbo fare se non ho denari? Siete ben strano.

SMIR. - Così voi non mi pagherete subito? no?

POP. - Non posso...

SMIR. - In tal caso resterò qui e attenderò finchè non riceverò i miei denari..... *(siede)* Posdomani mi pagherete? Perfettamente! Sino a posdomani siederò qui in questo modo... Ecco, così... *(scatta)* Io vi chiedo: debbo pagare domani gli interessi, o no? Pensate forse che io scherzi?

POP. - Mio caro signore, vi prego di non gridare! Non siamo in una scuderia!

SMIR. - Non vi ho parlato di scuderia, vi ho chiesto se domani debbo pagare gli interessi o no?

POP. - Voi non sapete trattare con le donne!

SMIR. - Ma che! troppo bene so trattare con le donne!

POP. - No, non sapete! Siete un uomo ineducato, grossolano. le persone per bene non parlano così con le donne.

SMIR. - Ah, è meraviglioso! Come mi ordinate di parlare con voi? In francese forse? *(Si irrita e sibila parlando)*. Madame, je vous prie... come sono felice che voi non mi paghiate... Ah, pardon, di avervi disturbata! Che bel tempo oggi! E, questo lutto come vi sta bene!

POP. - Ignorante e grossolano!

SMIR. *(si irrita)*. - Ignorante e grossolano! Non so trattare con le donne! Signora, nella mia vita ho visto molte più donne che voi non abbiate visto passeri! Tre volte per ragioni di donne mi son battuto in duello, dodici ne ho abbandonato, nove hanno abbandonato me e ero so perfettamente come trattare con loro! Sì! Vi fu un tempo in cui mi rompevo la testa, mi tormentavo, mi torturavo... Amavo, soffrivo, sospiravo alla luna, mi sdilinquivo, sudavo, gelavo... Amavo appassionatamente, furiosamente, che il diavolo mi porti, mi agitavo — discorrevo come un pappagallo per l'emancipazione, prodigavo nei sentimenti teneri mezza la mia esistenza, ma ora — servo umilissimo! Ora non mi ci prendete più! Basta! Occhi neri, occhi appassionati, labbra vermiglie, fossette alle guancie, luna, sussurri, tenero sospirare, per tutto questo, signora, io non darei ora due copechi di rame! Non parlo dei presenti, ma tutte le donne, dalla più piccola alla più grande sono stolide, smorfiose, pettegole, invidiose, menzognere sino alle ossa del cervello, frivole, piccine, spietate, sragionevoli e per quanto riguarda quest'organo *(si picchia alla fronte)*, scusate la franchezza, ma si possono dare dieci punti di più ad un passero che a un amabile filosofo in gonnella. Vedi una creatura poetica, mussola, etere, una semidea, grandi entusiasmi, ma guarda nell'anima, il più volgare coccodrillo! *(afferra per la spalliera una sedia, la sedia scricchiola e si rompe)*. Ma ciò che più rivolta si è che questo coccodrillo, non so perchè immagina che suo capolavoro, suo privilegio e monopolio, sia la tenerezza dei sentimenti! Sì, mi porti pur il diavolo, impiccatemi a quel chiodo coi piedi in aria, ma la donna sa amare qualcuno oltre il suo cagnuolo?... Nell'amore essa sa soltanto piagnucolare ed esaltarsi! Dove l'uomo soffre e si sacrifica, tutto il suo amore si esprime così: volta lo strascico e cerca di prendere ancor più solidamente per il naso. Voi avete la disgrazia di essere donna, forse conoscete in voi stessa la natura femminile, ditemi in coscienza: avete visto mai una donna sincera, fedele e costante? Non l'avete vista! Fedeli e costanti sono solo le vecchie e i mostri! Troverete più facilmente un gatto con le corna o una mosca bianca che una donna fedele!

POP. - Di grazia, chi secondo voi è fedele e costante nell'amore? L'uomo forse?

SMIR. - Ma sì, l'uomo!

POP. - L'uomo! *(ride nervosamente)* L'uomo fedele e costante nell'amore! Dite una novità! *(ardentemente)*. Ma che diritto avete di dir questo? Fedeli e costanti gli uomini! Per mia esperienza vi dirò che di tutti gli uomini che io conobbi e conosco, il migliore era il mio defunto marito.... Lo amai appassionatamente, con tutto il mio essere, come può amare soltanto una giovane donna pensosa, gli diedi la mia giovinezza, felicità, vita, fortuna, respirai per lui, come un'idolatra, l'adorai, e poi? Quell'uomo, il migliore tra tutti, m'ingannava nel modo più sfrontato ad ogni passo! Dopo la sua morte trovai nel suo tavolo una cassetta piena di lettere amorose, e mentre era in vita — mi è terribile il ricordo! — egli mi lasciava sola per intere settimane, davanti ai miei occhi faceva la corte ad altre donne e mi tradiva, sciupava i miei denari, scherzava sui miei sentimenti... Tuttavia lo amavo e gli ero fedele... E questo non è nulla: egli morì, ed io gli sono ancora fedele e sono costante... Mi son seppellita fra quattro mura e porterò sino alla tomba questo velo di lutto...

SMIR. *(ride sprezzante)*. - Il lutto... Non comprendo, per chi mi prendete? Come se non sapessi perchè portate questa nera cappa e vi seppellite tra quattro mura! Alla buona ora! Ciò è così misterioso, poetico! Passerà presso il palazzo un cavaliere o un poeta, guarderà nella finestra e penserà: «Qui vive una misteriosa Tamara, che per amore del marito si seppellì fra quattro mura». Conosciamo bene queste sciocchezze!

POP. *(scattando)* - Che? Come osate dirmi tutto questo?

SMIR. - Vi siete seppellita vivente, ma non avete dimenticato di vestire all'ultima foggia e di incipriarvi!

POP. - Ma come osate parlarmi in questo modo?

SMIR. - Non gridate, di grazia, non sono il vostro fattore! Permettetemi di chiamar le cose col loro vero nome. Non sono una donna e sono avvezzo a dire la mia opinione semplicemente! Fatemi il favore di non gridare!

POP. - Io non grido, voi gridate! Lasciatemi in pace!

SMIR. - Pagatemi e me ne andrò!

POP. - Non vi darò i vostri denari!

SMIR. - No, no, me li darete.

POP. - Ecco, per la vostra malvagità non riceverete neanche un copeco! Tra un anno li riceverete! Potete lasciarmi in pace!

SMIR. - Non ho il piacere di essere vostro marito, nè vostro fidanzato, e perciò, per favore, non fatemi delle scene *(siede)*. Non le amo affatto.

POP. *(sbuffando dalla collera)*. - Vi siete seduto?

SMIR. - Mi sono seduto.

POP. - Vi prego di andarvene.

SMIR. - Datemi i miei denari... *(a parte)* Ah, che nervi! che nervi!

POP. - Non amo parlare con gli sfrontati! Favorite andarvene subito! *(pausa)* Non ve ne andate? No?

SMIR. - No.

POP. - No!

SMIR. - No!!

POP. Benissimo! *(suona, entra Luca)*. Luca, fa uscire questo signore!

LUCA *(si avvicina a Smirnov)*. - Signore, favorite uscire quando ve lo ordinano! Qui non c'è nulla...

SMIR. *(scattando)*. - Taci! Con chi parli!!

LUCA *(si stringe il cuore)*. - Padroncina... di grazia... *(cade sul seggiolone)*. Oh, che male! Mi manca il fiato!

POP. - Dov'è Dascia! Dascia! *(suona)* Dascia! Pelagia! Dascia! *(suona)*.

LUCA. - Ah! Sono tutti a passeggio... Non c'è alcuno in casa. Sto male! Un bicchier d'acqua!

POP. - Favorite andarvene subito!

SMIR. - Non vi spiacerebbe forse essere più gentile?

POP. (*stringendo i pugni e pestando i piedi*) - Siete un villano! Orso! Tanghero! Mostro!

SMIR. - Come! Che avete detto?

POP. - Ho detto che siete un orso, un mostro!

SMIR. (*indietreggiando*). - Di grazia, che diritto avete di insultarmi?

POP. - Sì, vi insulto... E che? Credete forse che vi tema?

SMIR. - E voi credete, perchè siete una poetica creatura, di avere il diritto di insultarmi impunemente? Sì? Sul terreno!

LUCA - Padroncina... per pietà... un bicchier d'acqua!

POP. - E voi credete...

SMIR. - Battiamoci!

POP. - Perchè avete dei solidi pugni ed un collo di toro, pensate che io vi tema? Eh! Mascalzone!

SMIR. - Sul terreno! Non permetto ad alcuno d'insultarmi e non m'interessa che voi siate una donna, una creatura debole.

POP. (*sforzandosi di gridare*). - Orso! Orso! Orso!

SMIR. - E' tempo di liberarsi dal pregiudizio che i soli uomini debbano dar soddisfazione delle offese! Uguaglianza di diritti, che il diavolo vi porti! Sul terreno!

POP. Volete battervi? Favorite!

SMIR. - In questo stesso momento!

POP. - In questo stesso momento! Mio marito lasciò le pistole... le prenderò... (*rapidamente s'avvia, poi si volta*). Con quale delizia pianterò una palla nella vostra fronte di rame! Che il diavolo vi porti (*esce*)!

SMIR. - La colpirò come un pulcino! Non sono un ragazzo nè un cagnolino sentimentale, per me non esistono le creature deboli!

LUCA. - Signore, padrone... (*si pone in ginocchio*) Fammi questa grazia, abbi pietà della mia vecchiezza, vattene! Mi hai spaventato a morte e ancora ti prepari a batterti!

SMIR. (*senza ascoltarlo*). - Battersi, ecco l'uguaglianza di diritti, l'emancipazione! Qui entrambi uguali nel campo! La colpirò sin dall'inizio! Ma quale donna! (*s'infuria*) «Che il diavolo vi porti... pianterò una palla nella vostra fronte di rame...» Arrossivá, gli occhi scintillavano... Ha accettato la sfida! Parola d'onore, per la prima volta nella vita, vedo una tale...

LUCA. - Signore, vattene. Fa ch'io preghi per te Dio eternamente!

SMIR. - Questa è una donna! Capisco! Una vera donna! Non un frutto acido, non una polentina d'orzo, ma fuoco, polvere, razzi! E quasi peccato ucciderla!

LUCA (*piange*). - Signore... padrone, vattene!

SMIR. - Veramente mi piace! Veramente! Malgrado il modo di pensare, malgrado le lossette alle guancie, mi piace! Sarei pronto persino a perdonarle il debito e... e la malignità passata... Una donna meravigliosa!

SCENA QUARTA

SMIRNOV, LUCA e POPOVA.

POP. (*entra con le pistole*). - Ecco le pistole... Ma prima che ci battiamo, favorite insegnarmi come si spara... Non ho mai usato una pistola.

LUCA. - Ci salvi il Signore ed abbia pietà... Vado a cercare il giardiniere ed il cocchiere... Donde c'è caduta sulla testa questa disgrazia! (*esce*).

SMIR. (*Guarda le pistole*) - Vedete, vi sono diversi generi di pistole... Vi sono pistole speciali per i duelli, le *Mortimer* a capsula. Le vostre sono di marca *Smith e Vesson* con carica tripla. Pistole bellissime! Valgono non meno di venti rubli l'una... Il revolver si deve tenere così... (*a parte*) Che occhi, che occhi! E' una donna che infiamma!

POP. - Così...

SMIR. - Sì così... Orsù, alzate il cane.., ecco, così, mirate... La testa un poco indietro! Tendete il braccio, quanto potete... Sì, così... Poi con questo dito premete il grilletto ed ecco fatto... E' importante non irritarsi e mirare senza fretta... Badate che non vi tremi la mano.

POP. - Sta bene... Nelle stanze è disagevole battersi, andiamo in giardino.

SMIR. - Andiamo. Solo vi prevengo che sparerò in aria.

POP. - E anche questo! Ma perchè?

SMIR. - Perchè... perchè... è affare mio perchè!

POP. - Avete paura! Sì? A-a-ah! No, signore, voi non fuggirete! Favorite venire con me! Io non avrò pace sinchè non colpirò la vostra fronte, sì, questa fronte che tanto odio! Avete paura?

SMIR. - Sì, ho paura.

POP. - Mentite! Perchè non volete battervi?

SMIR. - Perchè... perchè voi... mi piacete.

POP. (*ride malignamente*). - Gli piaccio! Osa dire che gli piaccio! (*indica la porta*) Potete andare! (*Smirnov, tacendo, depone il revolver, prende il cappello e si muove per andarsene: presso la porta s'arresta. Per mezzo minuto, entrambi, tacendo, guardano l'un verso l'altro*).

SMIR. (*timidamente avvicinandosi a Popova*). - Ascoltate... Voi siete ancora irritata... Io pure mi sono diabolicamente irritato, ma voi comprendete... come esprimermi... Il fatto è che, vedete, una storia di questo genere, a dire il vero... (*grida*) Ebbene sono forse colpevole perchè voi mi piacete? (*afferra per la spalliera una sedia, la sedia scricchiola e si rompe*) Il diavolo sa che mobili fragili avete! Voi mi piacete! Comprendete? Io... io sono quasi innamorato!

POP. - Allontanatevi da me, io vi odio!

SMIR. - Dio che donna! Non ho mai visto nulla di simile! Sono caduto! Mi sono perduto! Son caduto nella trappola come un topo!

POP. - Andatevene o io vi ucciderò!

SMIR. - Uccidetemi! Voi non potete comprendere quale felicità sia morire sotto gli sguardi di questi meravigliosi occhi, esser uccisi dal revolver che tiene quella piccola vellutata manina... Sono uscito di senno! Pensate e decidete subito, perchè se esco di qua, non ci rivedremo mai più! Decidete... sono un gentiluomo, un uomo per bene, ho diecimila rubli all'anno di rendita... ho degli eccellenti cavalli... volete essere mia moglie?

POP. (*turbata, agita il revolver*). - Battiamoci! Sul terreno!

SMIR. - Sono uscito di senno!... Non comprendo più nulla... (*grida*) Cameriere, un bicchier d'acqua!

POP. (*grida*) - Sul terreno!

SMIR. - Sono uscito di senno, mi sono innamorato come un ragazzino, come un sciocco! (*l'afferra per una mano, essa grida per il dolore*) Io vi amo! (*cade in ginocchio*) Vi amo, come mai non ho amato! Dodici donne ho abbandonate, nove hanno abbandonato me, ma non ne ho amato alcuna come amo voi... ho perduto le forze... sono qui in ginocchio, come uno sciocco e vi offro la mia mano... Vergogna, ignominia! Ora mi trovo compromesso come voi neanche potete immaginare! Da cinque anni non m'ero innamorato, me n'ero fatto un giuramento, e adesso in un attimo sono rimasto imprigionato, come una stanga in un calesse estraneo! Vi offro la mia mano! Sì, o no? Non volete? Non occorre! (*si alza e rapidamente cammina verso la porta*).

POP. - Fermatevi..

SMIR (*si ferma*) - Ebbene?

POP. - Nulla, andatevene... Anzi, fermatevi... No, andate, andate! Io vi odio! Oh no... Non andate! Ah, se sapeste come sono nervosa, come sono nervosa! (*getta sulla tavola il revolver*) Mi sono gonfiate le dita per questo oggetto orribile... (*morde nervosamente il fazzoletto*) Che attendete? Andatevene!

SMIR. - Addio!

POP. - Sì, sì, andate!... (*grida*) Dove siete, fermatevi!... attendete. Ah, che nervi! Non avvicinatevi ,non avvicinatevi!

SMIR. (*avvicinandosi a lei*) - Come sono irritato con me stesso! Mi sono innamorato come un collegiale, mi son messo in ginocchio... Mi sento rabbrividire... (*rudemente*) Io vi amo! Era necessario che mi innamorassi di voi! Domani, pagare gli interessi, cominciare la fienagione e qui voi... (*l'afferra alla vita*) Mai vi permetterò questo...

POP. - Allontanatevi! Indietro le mani! Io vi... odio! Sul te-terreno! (*bacio prolungato*).

(*Gli stessi: Luca coll'ascia, il giardiniere col rastrello, il cocchiere con la forca e operai armati di bastoni*).

LUCA (*vedendo la coppia che si bacia*) - Padrona! (*pausa*)

POP. (*abbassando gli occhi*). - Luca, dirai giù in scuderia, che oggi non diano l'avena a Tobi.

(*Sipario*).

A. CECOF.

Prima traduzione diretta dal russo di PIERO GOBETTI.

Lirica russa contemporanea[1]

Serghiej Essenin:

Odi: vola la slitta, odi: la slitta vola
E' bello con l'amata perdersi in mezzo ai campi.

Il venticello allegro è timido e impacciato
per la pianura a nuda il sonaglino rotola.

Ehi, tu, mia slitta, slitta! Caval tu mio lionato!
Laggiù su la radura l'acero ebro danza.

A lui ci accosteremo. Domanderem: che c'è?
E danzeremo al suono dell'organetto in tre.

Michail Golodnyj (Michele l'affamato)

Tra il mal freddo e caligine
m'appar sempre, m'appar sempre
il lontan fumoso sguardo
tuo, sommerso nelle ciglia.

Il silenzio negli spazi,
nella morta lor quiete,
dorme, e tu mi sorgi innanzi
un abbraccio ancor per darmi.

Da un estremo all'altro neve:
io vengo a te, diletta!
Nella bianca quete il mondo
s'addormì: sovra il suo sfarzo,
per pianure irrigidite,
verrò a te, senza rumore.

Passerò della bufera
per l'urlio, pel buio orrendo
e il sol mite, per cantare
te, mia amica, fino all'ultimo.
Neve. E il cielo in alto è vuoto.
A te vengo. Aspetta un poco!...

V. Nassedkin:

AUTUNNO

D'un zingaresco scialle
avvolto è il mio giardino,
ed in tristezza gialla
ne pendono i brandelli.

E' come se dal Gange,
dalla patria antica,
sorta fosse una zingara
con l'amata chitarra.

Esili corde, i rami
del mio giardino un canto,
come lontani rivi,
intonaron nel vento.

Non s'odon le parole,
non son chiari i pensieri.
Ma nel giardin le gialle
chiazze non furon vane.

Rimembrai senza fremito,
con mestizia e conforto,
che all'autunno assomiglia
del passato l'aspetto.

All'ingiallito autunno,
alla purpurea riva,
donde con noi portiamo
la gioia e le ferite...

O. Mocialova:

DOLORE

S'accalcarono spalla contro spalla,
avidi dell'altrui disgrazia,
a guardare il cavallo
sventrato dal treno.
Una piccola ragazzuccia
stupefatta sbirciava una pozza
di rossa tinta. Una grossa ciana
respirava affannosa in faccia al marito.
Passò un giovane con una fanciulla,
sostando appena al passaggio a livello
Già per un altro treno
aveva cigolato la barriera verde.
Facevansi indifferenti i volti.
I cuori chiedevan di uscire dalla prigionia
nei campi, dove, sulla freschezza dell'erba,
tutto è mite e oblioso.
A ognuno il suo. E' d'aiutar non c'è modo.
La verde stelluccia del semaforo
vede che niuna parola
può scacciare il dolore del vetturale.
Dal fiume spirò frescura e umidità.
L'orizzonte s'imbevve di saporoso azzurro.
E si mise a parlare, sdegnandosi e lagnandosi,
il naso contro per la manica turchina,
dette in pianto per la pena crudele,
reggendo le allentate redini
cupo, obeso, balbuziente
Fokin il vetturale.

(Versioni di ALFREDO POLLEDRO).

(1) Dalla Rivista *Kràssnaia Nov.* di Mosca novembre 1925.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926

IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II - N. 5 - Maggio 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

AMENDOLA FILOSOFO

La parte presa da Giovanni Amendola nella filosofia italiana del Novecento è strettamente connessa con il periodo formativo della nostra nuova cultura che va dal 1903 al 1913, è anzi rinchiusa cronologicamente in quel decennio. Accanto ai nomi di Calderoni e Vailati, il suo compie la triade dei pensatori che rappresentano il pragmatismo critico in Italia.

Scarse le linee esteriori, scarsa la mole tipografica di quest'opera. Amendola si laureò in filosofia nel 1904, e acquisì la libera docenza in filosofia teoretica presso la R. Università di Pisa nel 1912; pubblicò una serie di studi di carattere tecnico (*Filosofia e psicologia nello studio dell'io; La categoria;*) e acute rassegne critiche sulla filosofia italiana nella *Revue de Métaphysique et Morale*, collaborò attivamente al *Leonardo*, alla *Voce*, al *Rinnovamento*, e a varie riviste filosofiche, mantenendo sempre un atteggiamento personale, che si era cominciato a definire nell'opera sulla *Volontà e il Bene* (1909) con caratteri propri.

Nel 1911 diresse anzi in collaborazione col Papini e in gran parte compose egli stesso, una rivista sua, *L'Anima*, dedicata essenzialmente a problemi di carattere etico e religioso. Come storico della filosofia si occupò con molta serietà e perizia dei pensatori inglesi e francesi della corrente psicologica e associazionistica, da Berkeley di cui tradusse la *Teoria della Visione* (pubblicata sol dopo la guerra) a *Maine de Biran*, di cui espose nitidamente in un bel volume le dottrine. Nè mancava in lui una forte e maschia vena di letterato e di critico di cui si trovano i segni più cospicui nel volume di prose da lui raccolto col titolo *Etica e biografia* (1914) e negli studi dedicati a Leonardo e a Michelangelo, di cui commentò le poesie. L'esercizio del giornalismo e della politica militante sospese poi, ma solo materialmente, questa serena e raffinata attività: e ne filtrò i risultati in una nuova esperienza. Ma essa aveva già recato agli studi filosofici un valido contributo: se anche non uscì dalla cerchia degli iniziati e del gruppo vociano, venne subito apprezzata e seguita con interesse da chi poteva intenderla. Il pubblico colto non ne doveva conoscere i frutti se non in via indiretta, e' più tardi; un paio di volumi tuttavia *La volontà e il bene, Etica e biografia*, furono abbastanza letti. E del resto, non è il numero dei lettori nè la risonanza mondana che possa aver peso nella valutazione di un filosofo: poichè i filosofi patiscono un poco, in misura più ristretta della fortuna delle loro idee, la cui penetrazione è spesso lenta e si svolge per vie nascoste all'occhio profano.

Per capire la posizione di Amendola, si ricordi che il risveglio della filosofia italiana nei primi anni del secolo non fu rappresentato dalle grandi costruzioni sistematiche e dalle complesse rivalutazioni storiche del Croce prima, e poi del Gentile, del Martinetti, del Varisco; nè dall'andamento più ricco e vivace degli studi filosofici nelle varie «Scuole». Un merito non indifferente per quel risveglio, anche in senso speculativo, bisogna riconoscere al movimento pragmatistico, così nella sua forma culturale, a cui diedero opera gli scrittori del «Leonardo» e della «Voce», come nella sua forma critica e speculativa, al cui sviluppo l'Amendola contribuì potentemente. Chè anzi il pragmatismo, nato nella cultura filosofica anglosassone come reazione alla idolatria della scienza, di cui essa negava il valore assoluto e dimostrava la natura essenzialmente utilitaria (e in questo senso lo svolse tra noi specialmente il Vailati) assunse subito nell'opera del Calderoni e dell'Amendola quel più profondo aspetto lirico-religioso, di colorito spiccatamente romantico, che rappresentò la fase più alta della sua evoluzione e il suo titolo maggiore di fronte alla filosofia contemporanea.

Amendola, fin dai suoi primi saggi, criticava con limpido acume la concezione intellettualistica della vita, che vuol chiudere l'attività dello spirito negli schemi predeterminati di «pallide, esangui» categorie. La psicologia tradizionale si rilevava, sotto le sue analisi, un giuoco di fantocci spirituali, che raggiunge lo scopo di presentare una veduta complessiva superficialmente chiara della vita dell'«io» solo a patto di sacrificare la fluida ricchezza degli stati d'animo e dei contenuti concreti di cui quest'«io» intesse la sua trama. Il filosofo cercava di riconquistare, attraverso la dissoluzione degli schemi, questa intima e concreta realtà dell'individuo, nella quale si radica la persona umana, in tutta la sua dignità e in tutto il suo valore: una realtà di squisita finezza, di delicatissima costituzione, risolubile senza residuo in toni puramente qualitativi: la vera realtà, lo spirito. In questo punto di vista di Amendola già affiorava invero una delle esigenze più profonde della filosofia contemporanea, che oggi appunto si affatica per coniugare le più sottili trame della dialettica con l'infinita varietà degli atti e dei momenti in cui consiste il reale.

Ma la coscienza di questa molteplicità di natura qualitativa di cui si alimenta il fiume dell'«io» genera il problema della sua unità. Come si collegano in una cerchia saldamente organica i fuggevoli, evanescenti toni della vita? Come scaturisce dal loro instabile flusso l'individuo, la persona? Ora Amendola, sviluppando il suo pragmatismo, trovò questo centro organizzatore nella volontà: essa fa convergere insieme le multiple forze della vita, essa trasforma il vago indeciso pulsare della coscienza in ritmo creatore, essa è la generatrice della dignità umana e dei valori spirituali, il vero «io». Perchè io sono in quanto voglio; e si deve intendere questo «voglio» nel senso più concreto ed effettivo della volontà vivente e operante nel mondo. Posizione di cui è facile indicare le origini in momenti culminanti della filosofia moderna e contemporanea (la teoria Kantiana e fichtiana del primato della ragion pratica, la filosofia dell'azione predominante nello spiritualismo francese); ma non scevra ancora di difficoltà (donde nasca questa volontà, in quale relazione essa stia col mondo, come possa dominare il campo della conoscenza) e di nascoste tendenze verso la religiosità e la trascendenza, che nell'Amendola anzi si resero tosto palesi.

Pure, il valore etico di questa filosofia è incalcolabile. La massima in cui essa viene a concretarsi, «la volontà è il bene», rappresenta veramente l'acme dello spirito moderno, della sua opposizione all'antico, della rivoluzione tante volte già iniziata (col Cristianesimo, con la Riforma e il Rinascimento, con Kant e il romanticismo). L'opera principale di Amendola in cui quella massima è vivacemente svolta, rappresenta veramente la chiave di volta della sua filosofia e della sua politica. Concepire la volontà come il bene, unico bene essenziale e positivo, significa infatti considerare le conseguenze, le circostanze, le opportunità, le utilità come elementi affatto trascurabili e secondari di fronte alle esigenze della dignità personale, dell'azione morale. Male è non agire; male è cedere, piegarsi; la personalità umana vive in quanto si afferma, lotta, resiste contro la bufera anche a costo di spezzarsi. E' questo il nuovo stoicismo del mondo moderno; fu questa non solo l'idea, ma la legge della vita di Giovanni Amendola. Il filosofo si arresta cauto a ponderare le incertezze che lascia ribollenti dietro la sua scia questa superba dottrina, le distinzioni che essa trascura, le esigenze critiche che le stanno contro; il politico si preoccupa delle perturbanti illazioni che se ne possono ricavare a confronto della coscienza normale e mediocre di un'immensa maggioranza. Ma quando noi la vediamo attuata, nella sua natura splendidamente aristocratica, come l'abbiamo vista attuare da Amendola stesso nella sua operosità quotidiana, — le difficoltà si attenuano, i dubbi teorici svaniscono, l'interprete e il critico si trasformano in ammiratori.

Uno dei Verri.

La pittura veneta del '400

La pittura veneta.

La Venezia del '400 è la città delle sagre e delle processioni: questo carattere si ripercuote nella sua arte, arte di lusso. La pittura veneziana non ha un periodo mistico: dal bizantino passa subito alla decorazione e al gusto per la pittura narrativa. Il giottismo di Guariento e di Jacobel del Fiore non ha fortuna (il mosaico al posto dell'affresco). Il mosaico può continuare insieme col formalismo ecclesiastico sino al '400 perchè la vita veneziana occupata in attività pratica manca di libera critica, di poesia, di ambiente letterario; è dominata dallo spirito popolare, dall'acquiescenza alle idee fatte. Venezia, come Genova al tempo del suo massimo fiore commerciale, non può avere una civiltà (tutt'al più, oltre i commerci, un'architettura e un'arte decorativa). Questo sembra apparentemente paradossale, ma invece ben si comprende se si pensa che i popoli orientali coi quali Venezia era in contatto erano ormai in decadenza. Gli Arabi avevano già data tutta la loro civiltà ai popoli mediterranei nell'alto medioevo. I Turchi non portano nulla di nuovo. Venezia dunque nel '300 e in parte del '400 è il centro d'Europa solo come centro di passaggio. Una civiltà a Venezia può cominciare soltanto quando la Repubblica viene a partecipare alla vita della penisola e si incontra col Rinascimento in pieno fiore. (Ecco la ragione politica del fatto che i maestri dell'arte a Venezia siano Donatello, Gentile da Fabriano, e, per i Veneziani, Antonello da Messina e Giovanni di Colonia).

L'occupazione di Padova creerà la cooperazione Mantegna-Bellini, uno dei fenomeni più gloriosi e più significativi della nostra storia.

Jacopo Bellini.

Benchè tutte le sue più grandi opere siano andate perdute, Jacopo Bellini si può considerare come un potente pittore. Vivono in lui risorse precise di creazione. La sua pittura è nuova; ossia ha un'originalità bizantina, ma s'inquadra in un gusto e in una curiosità di perfetta rinascenza. Nei suoi disegni ci sono già le luci, la chiarezza della pittura veneziana. Le Madonne invece, le sole pitture che ci siano rimaste di lui, benchè siano molto più agili delle rigide calligrafie di Squarcione, hanno ancora elementi tradizionali in certe regolarità di contorno, negli ori, nella disposizione degli angeli. Eppure già s'intravvede il tipo della Madonna di Giovanni Bellini (Louvre, Venezia). Nei disegni di Jacopo Bellini ciò che sorprende è la sua audacia di progettista, la sua curiosità di effetti e di composizione, la potenza del segno ridotta a una singolare grazia di rapporti. I suoi soggetti hanno dato idee ai pittori di tre generazioni. Egli ha creato un ambiente spirituale in cui si è potuta svolgere la Scuola veneziana. Se è difficile dare i documenti della sua perfezione di pittore, infinite e inconfutabili sono le prove della sua genialità di creatore. Egli è uno di quei capostipiti leggendari come Uberto van Eyck. La storia della sua formazione è veramente una curiosa e verace leggenda che sta quasi a simboleggiare la fortuna della sua famiglia, come di tutta la sua stirpe. Suo padre è l'artiere non ancora artista, ma Jacopo si trova proprio per un'eredità alla soglia dell'arte. Egli ha la gioia dell'uomo padrone del mestiere; non è che le sue abilità tecniche siano formidabili, anzi gli ostacoli che egli è in grado di superare non sono grandi, ma ha la fortuna di non potersi proporre degli ostacoli che non sappia superare. Non fa prove di bravura, ma è sicuro di sè. C'è in questo proprio l'atteggiamento sano dell'operaio esente da raffinati problemi e da duri ideali, ma che ha saputo dare un ritmo e una consolazione spirituale alla sua opera. In questo creatore primitivo che cerca mari non navigati, non c'è senso del mistero nè tragedia d'impotenza. E anche questo sarà un dono della razza, immune dalla malinconia degli Umbri, come dal senso della morte precoce dei Fiorentini.

Non si può dire che Jacopo Bellini sia un pittore colto, eppure egli è completamente cosciente, e tutti gli elementi della cultura del suo tempo sono familiari, non diremo al suo cervello, ma alla sua mano, alla sua pratica di pittore. E' una forma di cultura innata che non si può dare se non a Venezia per gli incontri e i contatti, le esperienze che dà la città commerciale. Abbiamo in lui una prova luminosa che la grande pittura è quasi sempre frutto di una atmosfera europea; che le influenze e i contrasti più disparati sono provvidenziali per i geni chiamati a rinnovare.

Jacopo Bellini reca innata in sè l'esperienza del mosaico bizantino e del segno gotico (che è il punto di partenza dell'ispirazione dei Vivarini), ma approfitta del duro contorno esagerato fino alla rigidità della Scuola di Squarcione, il suo primo rivale che egli assimila senza riceverne influenza. Vive a Venezia, a Ferrara, a Padova, a Verona. Gentile da Fabriano lo inizia ai segreti di una pittura già secolare. Conosce Pisanello. E' probabile che nelle sue peregrinazioni abbia incontrato Van der Weyden e Paolo Ucello. Influenza Mantegna, lo libera da Squarcione, ed è poi abbastanza duttile da capire e tentare di assimilare i formidabili elementi di genialità che scorge in Mantegna. In tutto questo fuoco di esperienze, con la sua innata aspirazione alle grandi costruzioni, rimane mirabilmente sobrio. E' felice anche nella vita pratica; la sua fama occupa tutto il Veneto, tutti richiedono la sua opera. Nulla va disperso — i suoi due figli impareranno da lui a essere grandi pittori — Giovanni, il figlio illegittimo che egli ha saputo rendere felice come non ne ha avuto che gioie, realizzerà pittoricamente gran parte del suo programma. Dando in moglie a Mantegna una sua figlia, Nicolosia, egli sembrava intravvedere un vero destino di storia pittorica. I rapporti tra Mantegna e Giovanni Bellini sono infatti importantissimi per il futuro.

Jacopo Bellini non è dominato dai classici: si vota al realismo, studia il nudo, capisce l'architettura.

Giovanni e Gentile Bellini.

In Giovanni c'è più sensibilità moderna, in Gentile prevale il senso dello stupore di fronte allo spettacolo: Giovanni è un pittore di psicologia, Gentile di decorazione. In Gentile le ricerche di colore sono soprattutto di atmosfera e di luce. Gentile è il primo pittore di Venezia, della città. Lo supererà Carpaccio. E' immediato, osservatore ingenuo e sorpreso, non ha ancora le astuzie di Carpaccio. Il suo orientalismo è autentico. La sua capacità di segno e di psicologia è visibile nel ritratto di Maometto in cui egli si è veramente superato e nei donatori del miracolo della Croce. Ma la sua curiosità è di natura estetica.

In Giovanni ci sono più preoccupazioni, ancora in un piano di primitivo, ma con commozione elaborata. Bellini è il primo pittore penseso ed attento a tutte le emozioni. La sua arte non è facile: non è il dramma di Mantegna ma piuttosto una ricerca umana e melanconica di contemplare segno e colore. Giovanni è il solo dei tre in cui si noti un progresso continuo, in cui l'arte si ragioni anno per anno, mentre Carpaccio, Gentile, Giorgione si possono studiare in blocco e la loro arte non ha date. Carpaccio e Gentile hanno una fantasia più agile e compiuta, Giovanni più laboriosa. Gli schemi di Giovanni sono 4 o 5: La Madonna, la Conversazione, Cristo, il quadro allegorico. In questi schemi egli lavora per portarli a perfezione. Nella *Madonna*, da Bisanzio a Tiziano, ossia dalla decorazione alle carni e al colore. Nel Cristo sotto la influenza di Mantegna con la necessità di contemperarla ai suoi toni naturalmente più delicati. Il sommo di questa ascensione, di questa liberazione dal decorativo per giungere a materie e colore autonomi è Giorgione. Bellini che si cimenta vecchio con Giorgione e lo vince è un destino, non una bizzarria; l'aveva vinto prima che Giorgione nascesse, nel Cristo di Brera e nel Cristo di Londra.

Così illuminata intorno ad un dramma pittorico l'arte di Giambellino non è più una poesia mancata o visione isterica: è una necessità lirica, compiuta pacatamente. Pacata infatti e non morbosa è la sua religiosità. Senza programmi, senza tormenti, l'arte di Venezia compie nei due Bellini una lunga era. E' ormai l'arte matura e Giorgione e Tiziano hanno i loro problemi già risolti.

La felicità di Tiziano si spiega così. Giorgione è più tormentato perchè l'annuncio che egli porta è quasi estremista e incendiario. Giorgione è un futurista del '500. In realtà però egli va connesso con Bellini.

Carpaccio.

Il nucleo della pittura di Carpaccio non è diverso da quello di Gentile Bellini. E' costituito di spettacoli esotici veneziani colti con lo stesso gusto di atmosfere e di architettura di Gentile Bellini, ma con un'originalità coloristica più vivace, con una sensibilità più acre e nervosa, con un senso decorativo più completo e armonico, meno freddo, più agile, con astuzia e talvolta persino con finzione di mezzi. Dove potesse arrivare la complessità decorativa di Carpaccio si può vedere nella Vita di S. Orsola (Venezia) e in modo più attenuato in S. Giorgio, in S. Gerolamo, in S. Stefano. Il gusto e la raffinatezza dei particolari, la ricchezza dei contrasti, la capacità di trattare il soggetto come la natura morta si vede invece nelle Due Cortigiane. Carpaccio è un primitivo, istintivamente colorista, senza preoccupazioni, senza drammi, senza progressi, ma i suoi gialli ambrati sono i primi risultati di colore originale nella pittura veneziana. Appunto perchè il suo sguardo è sempre alle atmosfere e alle architetture, in Carpaccio manca quella coscienza dei valori plastici che si trova in Giovanni Bellini e c'è soltanto episodicamente un certo gusto per la psicologia.

Mantegna.

Padova negli anni di Mantegna era un centro intellettuale importante quasi come Firenze. Mantegna è uno dei pittori più originali del secolo. Un creatore come Masaccio. Nel quadro religioso gli è stato maestro Squarcione, nel gusto delle forme Donatello. Jacopo Bellini ha suggerito la contemperanza di elementi decorativi alla febbre statuaria di Mantegna. In Mantegna non c'è più soltanto il realismo poetico dei Bellini o la libertà decorativa di Carpaccio e non c'è ancora l'armonia del movimento di Giorgione: egli è un plastico primitivo. Si può parlare per lui, come più tardi per Tintoretto, di una eroica pazzia scenografica. La loro posizione nella pittura veneziana, è violenta, paradossale, assurda. Negli studi di pacifico realismo e di armonia coloristica, essi portano un elemento nuovo e travolgente di movimento. Mantegna porta Donatello, Tintoretto porta Michelangelo. In questo squilibrio tra l'ambiente che trova e quello che vuole imporre, c'è tutta la tragedia di Mantegna: una tragedia tecnica, una passione unicamente artistica, perchè tutta la sua vita pratica scorre tranquilla e felice. Egli è uno dei primi artisti che vivono isolati e tormentati in un loro sogno d'arte che li fa estranei a tutto, selvaggi, intolleranti. I tempi e le commissioni fecero di lui un pittore di opere decorative mentre egli respira un'atmosfera di ricerche eroiche e terribili, di sfida alle impossibilità del mestiere, di concentrazione psicologica eccezionale. Benchè l'educazione di Mantegna sia classica e in lui si riscontrino addirittura i gusti dell'erudito, la sua aspirazione è di trattare come valori assolutamente autonomi i valori della pittura. Egli è forse il più forte disegnatore dei suoi tempi. Non per nulla la leggenda gli attribuisce l'invenzione dell'incisione. Ma la sua inquietudine ha anche saputo trovare i toni mobili, sensibilissimi, adatti alla sua dura passione. I toni del Cristo Morto e del Monte degli Oliveti ne siano una prova. La sua caparbietà era il solo rapporto che egli potesse avere col suo secolo, secolo di dilettanti come Isabella d'Este.

Tiziano.

Tiziano non ha alcuna importanza come fenomeno storico: egli non è un rivelatore, non incomincia nessuna via nelle tradizioni veneziane. Dopo Giovanni Bellini e Giorgione era naturale che i pittori veneziani si trovassero a fare quelle opere di colore che erano mature nell'esperienza. Se si guarda lo svolgimento storico, il fenomeno Tiziano è assai meno importante degli altri prima descritti. Naturalmente questo non è tutto: bisogna guardare le opere. Anche qui, in fatto di risultati, se noi prendiamo i Due Amanti di Paris Bordone o certi ritratti del Lotto, ci troveremo a una altezza non molto diversa da quella dei più ammirati capolavori del Tiziano. Anche nella vita pratica quest' uomo vanitoso, mescolato a personaggi sempre più grandi di lui, più adulatore che intelligente, bilioso contro Giovanni Bellini, geloso di Tintoretto giovinetto, invidioso persino del Pordenone, avaro, non ci è molto simpatico. Possiamo ammirare la sua laboriosità, ma nella sua vita non riusciremo a trovare nè intelligenza nè quell'acutezza di svolgimenti che fa discernere le difficoltà e i programmi. Tiziano, come fenomeno europeo, è il primo prodotto del reclamismo, della camorra letteraria organizzata. Metà della sua opera è *bluff*, riuscito per la complicità di un filibustiere come Aretino. Nei rapporti tra Aretino e Tiziano, Aretino ci fa la miglior figura, è l'organizzatore, l'impresario, l'uomo delle trovate. Spesso Tiziano è un'invenzione dell'Aretino. Nei quadri storici, nei quadri religiosi troviamo spesso giochi fittizi, raffinatezze nello sfruttare i *trompe-l'oeil*, non più impiegati con la minuziosa cura dell'artefice, che troviamo in Carpaccio e in Mantegna. Invece Tiziano è uno dei più grandi ritrattisti del mondo. Soltanto Rembrandt e Raffaello lo superano. I suoi sono i ritratti del grande colorista. Laura Dianti, Carlo V, L'uomo del guanto, Flora, sono capolavori.

Tiziano è anche interessante nelle opere giovanili, quando non posa ancora a grande pittore, ed è ingenuamente *giorgionesco* (Infatti queste opere si confondono con quelle di Giorgione. Le altre non più perchè sono leziose, pretenziose).

Tintoretto.

Rois des violents chiama Gauthier Tintoretto: è odiato dai contemporanei. Invece gli impressionisti francesi dell'800 lo proclamano loro padre, Manet lo copia. Vita e opere di Tintoretto, con la loro apparizione violenta e incendiaria indicano una mirabile sicurezza. Tintoretto portava una idea nuova, la sicurezza che fosse vera, la volontà di combattere per imporla: un realismo violento nel movimento e nel chiaroscuro. Siamo ben lontani dall'idillio tranquillo del Tiziano, dalla vita leziosa e felice con la ricerca di vaghezza, ricchezza, plauso, ecc. Tintoretto va contro corrente, è un missionario, disprezza denaro e onori, disprezza il quadro facile: con lui abbiamo di nuovo un plastico degno del quattrocento. I suoi limiti sono i limiti del fanatico, austero e incendiario. E' il maestro del Greco.

Tiziano si spiega con Giorgione. Tintoretto si può giustificare con Michelangelo, ma non si spiega se non si guarda al futuro. È stato un problema per tutti, consolazione per nessuno. Nei momenti di crisi e di rinnovamento ci si ricorda di Tintoretto: perchè le sue ricerche sono inesauribili.

I suoi ritratti sono perfetti. Il fanatico prende la mano nella composizione. Tintoretto non convince, ma frusta e ispira.

(da un taccuino di appunti per un saggio sulla pittura veneta).

PIERO GOBETTI.

L'artista e il tempo

...Figlio del suo secolo è l'artista, ma mal per lui se ne è insieme l'alunno o, peggio, il favorito. Un nume tutelare lo strappi prestissimo, infante, dal seno materno, lo nutra del latte di un'epoca migliore, lo cresca a maturità sotto il lontano cielo della Grecia. Fatto uomo ritorni poi, straniero, nel suo secolo, non già per adornarlo della propria persona, per purificarlo bensì coll' ira del figlio d'Agamennone. La materia dovrà prenderla dal presente, la forma invece la deriverà da un più nobile tempo, anzi, al di là d'ogni tempo, dall'assoluta unità inalterabile del proprio essere. Colà nel purissimo etere della sua natura demoniaca zampilla la fonte della bellezza immune dalla corruzione delle generazioni e delle età, che sotto di essa s'inabissano i torbidi gorghi.....

Ma come si preserva l'artista dai contagi del tempo, che lo insidiano da ogni parte? Spregiando il giudizio del tempo. In alto egli deve guardare, alla propria dignità e alla legge, non in basso, alla fortuna e al contingente bisogno. Parimenti scevro della vana operosità, smaniosa d'imprimere un segno personale sopra ogni attimo caduco, e del fatuo entusiasmo, impaziente di misurare i meschini parti del tempo col gran metro dell'assoluto, lasci all'intelletto, che v'è di casa, la sfera del reale, e volga invece i suoi sforzi a produrre, dalla unione del possibile col necessario, l'ideale. E questo egli esprima nell'illusione e nella verità, l'imprima nei giuochi della propria fantasia e nella serietà delle proprie azioni, ne improntì tutte le forme, le materiali e le spirituali, e silenzioso lo lanci nel tempo infinito.

Ma non ad ognuno, nella cui anima arde tal ideale, fu concessa la calma creatrice e il gran potere paziente di chiuderlo nella tacita pietra o d'infonderlo nella sobria parola per affidarlo alle mani fedeli del tempo. Troppo sovente, il divino impulso creatore s'abbatte, spesso senza intermediari, sulla vita del presente e dell'azione, prendendo a trasformare la materia amorfa del mondo morale. Imperiosamente parla all'uomo sensibile l'infelicità del genere umano, e più imperiosamente ancora l'abbiezione di esso; allora l'entusiasmo divampa, e l'acceso desiderio tende, nelle anime vigorose, con impazienza all'azione. Si è però egli chiesto, se tali disordini del mondo morale abbiano offeso la sua ragione, o se non piuttosto abbiano ferito il suo amor proprio? Se non è ancora in chiaro, lo ammaestrerà lo zelo col quale tenderà ad effetti determinati e presto raggiunti. L'impulso morale puro è diretto all'assoluto; per esso il tempo non esiste, e l'avvenire diventa presente, ogni qual volta dal presente si debba di necessità sviluppare. Per una ragione illimitata direzione e compimento si equivalgono, cioè la strada è già percorsa sino in fondo non appena la si sia scelta.

Imprimi dunque, — risponderò al giovine amico della verità e della bellezza, che mi domanda com'egli possa soddisfare, contro le resistenze del secolo, al nobile impulso del suo cuore, — imprimi al mondo, in cui puoi agire, la direzione al bene; e il ritmo tranquillo del tempo porterà esso l'ulteriore sviluppo. E questa direzione l'avrai impressa al tuo mondo se, insegnando, tu sollevi i suoi pensieri al necessario e all'eterno, se, agendo o formando, fai del necessario e dell'eterno un oggetto dei suoi impulsi. Cadrà l'edificio dell'errore e dell'arbitrio; deve cadere; è già caduto, appena tu sia certo che piega; ma nell'interiore non solo nell'esteriore uomo esso deve piegare. Educa nel verecondo silenzio del tuo cuore la vincitrice verità, obbiettivala nella bellezza, sì che non soltanto il pensiero le renda omaggio, ma ne accolga, amandolo, l'aspetto e anche il senso. E affinchè non ti càpiti di ricevere dalla realtà il modello che tu alla realtà devi dare, guardati d'entrar in così sospetta compagnia prima d'esser nel tuo intimo sicuro d'un seguito ideale. Vivi col tuo secolo, ma non esserne la creatura; fornisci ai tuoi contemporanei ciò di cui essi abbisognano, non ciò che lodano. Senza aver diviso le loro colpe, dividi con nobile rassegnazione le loro pene, e liberamente curvati sotto il giogo ch'essi ugualmente male sanno e ricusare e sopportare. Col risoluto ardire col quale spregi la loro fortuna mostrerai loro, che non viltà t'assoggetta ai loro dolori. Raffigurateli come dovrebbero essere, quando hai da agire su di essi; non raffigurarteli come sono, quando sei tentato d'agire per essi. Cerca il loro applauso attraverso la loro dignità, ma attribuisci la loro fortuna a mancanza di valore, così da un canto la tua nobiltà ridesterà la loro, e dall'altro la loro indegnità non distruggerà il tuo scopo. La serietà dei tuoi princìpi li allontanerà da te; ma nel giuoco li potranno ancora sopportare: il gusto è in essi più casto del cuore; e qui tu devi ghermire gli scontrosi fuggitivi. Attaccherai senza successo le loro massime; invano condannerai le loro azioni; addosso al loro ozio invece potrai avanzare con frutto la tua mano formatrice. Scaccia dai loro divertimenti l'arbitrio, la frivolezza, la rozzezza, e senza ch'essi se ne accorgano li allontanerai anche dal loro modo d'agire e, in ultimo, dal loro modo di pensare. Dovunque li incontri, circondali di nobili, di auguste, di geniali forme, chiudili in mezzo ai simboli dell'eccellenza, finchè l'idea non abbia vinto la realtà e l'arte la natura.

SCHILLER.

(« Sull'educazione estetica dell'uomo », Lettera IX; *l. v. t.*).

Da "I miei penati„ di Batjuskov.

Mentre corre dietro a noi
il dio del tempo canuto
e devasta il prato fiorito
con la spietata falce
amico mio, più ratti dietro alla felicità
sul cammin della vita voliamo,
inebriamoci di voluttà
e la morte precorriamo,
strappiam furtivi i fiori
sotto il filo della falce
e con l'accidia della vita breve
allunghiamo, allunghiam l'ore!
Quando poi le Parche scarne
il fil della vita avran filato,
e noi nella dimora della notte
ai proavi porteranno,
compagni amabili,
non doletevi per noi!

A che i singulti lacrimosi,
di prezzolati cori la voce?
A che questi incensi
e della campana il pianto,
e languide salmodie
su la fredda asse
A che?... Ma voi a schiere
della luna ai raggi
adunatevi e di fiori
spargete il queto cenere
o gettate su i sepolcri
degli iddii domestici il simulacro,
due nappi, due zufoli,
un vilucchio con le foglie:
e il viandante indovinerà
senza epigrafi dorate
che il cener qui riposa
di giovani felici!

(*Alfredo Polledro*, trad.).

PILLOLE

La scuola del Sen. Rastignac

« Avrei voluto dare — a questo libro — per sottotitolo: *Saggio di critica dinamica ed energetica.....* Ma io non saprei altrimenti significare il fine di questo libro, che si propone non di fare una ricostruzione retrospettiva dell'opera d'arte, ma piuttosto di accompagnare l'opera d'arte nel suo « divenire » *gareggiando con la sua energia creativa*, interpretandola e magari contradicendola, ma sempre tenendo conto di tutti gli elementi della sua possibile influenza sulla vita e avendo di mira sopra ogni cosa l'avvenire.

E' un genere di critica non molto coltivato in Italia ad onta (sic) del vigoroso impulso che sembrava averle dato, venti o venticinque anni fa, Vincenzo Morello col suo volume *L'Energia letteraria* ».

F. PASINI, *G. D'Annunzio*, Roma, 1925.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926

NOTE E APPUNTI

ARTE E VITA MORALE

Rileggendo le "Confessions"

Una duplicità intima vizia non l'animo soltanto del Rousseau, ma l'opera sua e fa delle *Confessions*, in tante parti mirabili, un'opera in troppe altre falsa ed arida. L'arte vuole sguardo limpido e sereno, amore alla realtà, quale essa sia, abbandono ed oblio di sè medesimi. Troppo sovente invece le *Confessions* vogliono essere autoapologia, difesa contro accuse immaginarie o reali: l'autore non può interessarsi alla realtà perchè soltanto lo interessa il suo proposito difensivo. Si rileggano le pagine sul soggiorno a Venezia: l'ambasciatore Montaigu fin dal principio non è uomo con vizi e virtù, ma il nemico di Gian Giacomo. L'antico segretario non vede in lui se non quella persona che non riconobbe i suoi meriti: il lettore vede perciò in quelle pagine non l'ambasciatore, ma il nemico, anzi nemmeno il nemico perchè alla rappresentazione del «nemico» occorrerebbero altre qualità complementari, trascurate dal Rousseau nel suo astio, apprende soltanto i sentimenti di odio e di rancore del Rousseau per quell'individuo.

Il Rousseau ignora la menzogna franca, schietta alla Cellini, che si impossessa della fantasia e prende forma e costringe chi l'ha finta a viverla: e nemmeno si può dire presenti, come l'Alfieri, quella figura ideale, che noi ci facciamo di noi stessi e che non è in tutto conforme alla realtà, ed è tuttavia vera, perchè in lei crediamo e per lei trascuriamo la realtà che ci circonda, meschina e insignificante rispetto a quell'ideale vissuto. Il Rousseau non dimentica quella che è realtà per gli altri, ma entra in polemica coi suoi avversari: se egli mente, la sua menzogna è quella di chi mira a giustificarsi, che non dice tutto quello che sa o che esagera coscientemente qualcosa e nasconde volontariamente qualche altra: per quanto egli paia persuaso, la sua persuasione non è mai assoluta e totale, non annulla in tutto una voce segreta, che le si oppone e questa cattiva coscienza non soltanto è immorale, ma profondamente antiartistica. I sottintesi del Rousseau sono ripugnanti, ma, anche lasciando da parte i passi scabrosi e scorrendo i più insignificanti, ci troviamo di fronte a quella cattiva coscienza, che è il vizio di origine delle *Confessions*.

Diderot è in prigione a Vincennes. *Rien ne peindra jamais les angoisses que ma fit sentir le malheur de mon ami.* Il Rousseau teme che debba restarvi per tutta la sua vita e scrive una lettera di supplica alla Pompadour. *J'écrivis à M.me de Pompadour pour la conjurer de le faire relâcher, d'obtenir qu'on m'enfermât avec lui.* Il Rousseau non vuole dare molta importanza al suo atto, la lettera *était trop peu raisonnable pour être efficace*, ma aggiunge che dopo la sua lettera il Diderot fu trattato meglio: *je ne me flatte qu'elle ait contribué aux adoucissements qu'on mit quelque temps après à la captivité du pauvre Diderot.* Sembra negare, e tuttavia vuole lasciare il sospetto che quella lettera *peu raisonnable* abbia pur avuto qualche risultato, risultato tutt'altro che insignificante, perchè, aggiunge lo scrittore, senza quegli *adoucissements*, il Diderot sarebbe morto. Il lettore crede che ormai il Rousseau passi ad altro e soltanto pensa che forse la vita del Diderot è dipesa da quella lettera dell'amico generoso: ma al Rousseau la sua azione sembra troppo bella per non soffermarvisi ancora. - *Au reste si ma lettre a produit peu d'effett je ne m'en suis pas non plus beaucoup fait valoir, car je n'en parlai qu'à très peu de gens* (e qui il colpo finale, con cui si chiude l'episodio e il libro) *et jamais à Diderot lui-même.* -- Qui il lettore dovrebbe riflettere: — Povero Gian Giacomo così buono e così calunniato! Si adopera per l'amico, e forse lo salva dalla disperazione e dalla morte e non se ne vanta neppure, anzi non ne fa parola con l'amico salvato. E', si vede, un dire e un non dire: le parole sono ispirate non dal desiderio di rappresentare il vero, ma di suscitare un sospetto, e col sospetto un sentimento di ammirazione e di compassione. Vi è sotto la narrazione un sottinteso che vizia il libro e lo rende arido e monotono.

Ma sotto il Rousseau corrotto, vizioso, bugiardo, vive un altro Rousseau: nel povero corpo malato, vive un fanciullo, che ama e canta. A questo fanciullo dobbiamo le pagine più belle delle *Confessions*. Altro è l'individualismo del maniaco che fa di sè stesso il centro dell'universo e sospetta di tutti e teme di essere defraudato di una lode o ingannato, altro è quello del fanciullo, che ignora l'universo e gode di sè medesimo, dei propri pensieri e delle proprie fantasie, e ama tutto quello che lo circonda, perchè in tutto ritrova il suo animo, perchè tutto fornisce alimento alla sua fantasticheria che è tutta la sua vita. Riso e pianto, che non hanno una ragione determinata eppure allargano ineffabilmente l'animo; fantasie illimitate e sublimi che ogni determinazione rende vane e meschine, questa è la vita del fanciullo, questa la grande scoperta del Rousseau. Appena egli ritorna in sè stesso e dimentica amici e nemici, ritrova quel fanciullo sempre vivo in lui e rivive i beati istanti di solitudine e le gioie e i dolori brevi ed infiniti. Qui egli è non più costretto a mentire: la bellezza delle sue pagine sorge dalla loro veracità, chè quel fanciullo è la sostanza profonda del suo essere, l'ispiratore delle sue concezioni morali, religiose, artistiche. Vita fanciullesca è vita libera da ogni vincolo, gioiosa della propria libertà, e sembra rinnovarsi ogni qualvolta noi godiamo della nostra solitudine, dei nostri ricordi, delle nostre fantasticherie. Portate un fanciullo in una società di uomini maturi regolata da leggi e da convenzioni, in cui ognuno per essere sè stesso deve rinunciare e limitarsi e attendere a un determinato lavoro, ed ecco che tutta quella ricchezza di sentimenti diverrà inutile e pericolosa ed egli si sentirà smarrito e apparirà ridicolo o sciocco. Così gli intensi sentimenti del fanciullo roussoiano si rifiutano ad ogni determinazione: il Rousseau saprà dirvi della gioia del fantasticare, e scriverà la enfatica e retorica *Nouvelle Héloïse*, quando vorrà dar forma alle sue fantasie, dirà, come nessun altro ha saputo dire, rinnovando il mito del paradiso perduto, la sorpresa e la tristezza del fanciullo che, punito ingiustamente, scopre l'esistenza del male e non ritrova più nelle cose che gli erano care, l'antica gioia, o narrerà del pianto convulso nella camera della cortigiana veneziana, e diverrà, per lo più, falso e astratto quando vorrà dar regole di morale e di educazione: nè parliamo ora della politica, che, per sua natura, sembra essere agli antipodi della personalità roussoiana.

Chi ha parlato di panteismo a proposito dell'amore del Rousseau per la natura? Nessuna dottrina può costringere questo senso primordiale della vita, tutta gioia o tutto dolore, libera da ogni costrizione esteriore ed interiore. La natura è l'ambiente di questa libertà fanciullesca, che più non si trova ove sia necessaria la riflessione e il ritegno. -- *Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si je ose ainsi dire que dans ceux* (i viaggi) *que j'ai fait seul et à pied. La vue de la campagne, la succession des aspects agreables, le grand air, le grand appêtit, la bonne santé que je gagne en marchant, la liberté du cabaret, l'eloignement de tout ce qui me fait sentir ma dépendence, de tout ce qui me rappelle à ma situation, tout cela degage mon âme, me donne une plus grande audace de penser, me jette en quelque sorte dans l'immensité des êtres pour les combiners les choisir me les approprier a mon gré sans gêne et sans crainte. Je dispose en maître de la nature entière....* La natura ha nel Rousseau una freschezza e una castità giovanile: i tratti più semplici e più comuni acquistano lo stupore di una prima apparizione. Quanti usignoli nella letteratura! Quanti «pianti soavi»! Le note degli usignoli del Rousseau non sono «soavi e scorte», eppure risuonano indimenticabili nell'animo nostro. - *Je me couchai voluptueusement sur la tablette d'une espèce de niche ou de fausse porte enfoncée dans un mur de terrasse; le ciel de mon lit était formé par les têtes des arbres; un rossignol était précisément au dessus de moi: je m'endormis à son chant; mon sommeil fut doux, mon réveil le fut davantage.* - E l'usignolo ritrovato nella seconda primavera delle Charmettes? - *La joie avec laquelle je vis les premiers bourgeons est inexprimable. Revoir le printemps était pour moi ressusciter en paradis. A peine les neiges commençaient à fondre que nous quittâmes notre cachot, et nous fûmes assez tôt aux Charmettes pour y avoir les prémices du rossignol.* - E quello dell'Ermitage? - *Quoiqu' il fût froid et qu'il y eut même encore de la neige, le terre commençait à végéter: on voyait des violettes et des primevères, les bourgeons des arbres commençaient à poindre, et la nuit même de mon arrivée fut marquée par le premier chant du rossignol qui se fît entendre presque à ma fenêtre, dans un bois qui touchait la maison. Après un long sommeil, oubliant à mon réveil ma trasplantation, je me croyais encore dans la rue de Grenelle, quand tout à coup ce ramage me fit tressaillir.......* L'usignolo dell'Ermitage sembra cantare nell'alba gelida del primo fiorire di primavera, l'eterna fanciullezza, sempre viva e simile a sè stessa nonostante il succedersi degli anni e degli eventi, e ad un tempo salutare l'avvento di un'età più giovanile, più schietta, più sana. Nel libro, viziato da tante menzogne, scritto da un povero malato, è l'annuncio del prossimo sorgere di spiriti fraterni, se pur più vigorosi e più integri, di Goethe, di Tolstoi, di Leopardi.

La "Fonte" di un episodio dei Promessi Sposi

Nemmeno agli spiriti solitari è sempre dato tenersi immuni dal contatto della folla: vi sono giorni in cui anch'essi debbono rinunciare al proprio ben scaltrito giudizio, che li distingue dai loro simili, e pensare come tutti pensano, vale a dire, con generosità talvolta, ma più spesso confusamente e male. Persino Alessandro Manzoni non potè sottrarsi al fascino pericoloso di quei giorni: o almeno dobbiamo congetturarlo se leggiamo la canzone «Aprile 1814», scritta il 22 aprile 1814, due giorni dopo la morte del Prina, quattro giorni prima che il commissario imperiale giungesse in Milano a prenderne possesso in nome delle Potenze vincitrici. La poesia del Manzoni trentenne è delle meno manzoniane: sulle labbra del Manzoni sorgono spontanei i concetti che sono sulle labbra di tutti i milanesi: — Finalmente se ne sono andati! Non più tasse esose, non più coscrizione! —, e con la espressione della gioia per la fine della dominazione francese, la fiducia indistinta nell'avvenire di Milano e dell'Italia, negli alleati magnanimi, che ascolteranno le preghiere dell'Italia «possenti cui par che piaccia ogni più nobil cosa» e nel governo provvisorio «[illegible] e guardingo». Non però il pensiero generale egli lo esprime con le parole di tutti: letterato, si sente chiamato a tradurre in nobili forme il sentimento comune. Non medita, non critica nè fa suo il sentimento altrui, ma lo traduce in forme già consacrate dalla tradizione: la sua cura non è dedicata alle cose, ma alle parole, a questo esercizio di traduzione. Egli stesso sente quanto più importanti siano i fatti di tutte le sue parole.

Ma qual parlar sì belle opre pareggia?

Neppure il poeta crede nella poesia sua, la quale, per vero, non è veramente sua, ma traduce un pensiero comune, il pensiero comune al popolo di Milano in quei giorni di aprile, in un linguaggio altrettanto comune, il linguaggio del letterato italiano, improntato a un generico petrarchismo, non senza qualche spunto di enfasi montiana.

> Fin che il ver fu delitto, e la Menzogna
> Corse gridando, minacciosa il ciglio:
> «Io son sola che parlo, io sono il vero»,
> Tacque il mio verso, e non mi fu vergogna
> Non fu vergogna anzi gentil consiglio;
> Chè non è sola lode esser sincero,
> Nè rischio è bello senza nobil fine.
> Or che il superbo morso
> Ad onesta parola è tolto alfine,
> Ogni compresso affetto al labbro è corso;
> Or s'udrà ciò che, sotto il giogo antico.
> Sommesso dapprima esser poeta discorso
> Al cauto orecchio di fidato amico.

Passano anni: il Manzoni nella sua solitudine medita sugli avvenimenti straordinari ai quali ha assistito. La lontananza e il distacco gli fanno intendere ben diversamente quegli eventi: non ne compie una critica politica, come il Foscolo nei *Discorsi sulla Servitù d'Italia*, chè la passione politica gli è estranea, ma una critica morale. La scomparsa di Napoleone gli fa rivedere in un punto tutta la grande epopea: e il suo silenzio durante la vita di lui gli appare ora dovuto a ben più profonde ragioni, che quelle esposte nei versi citati. - Lui folgorante in soglio vide il mio genio e tacque... — Soltanto chi aveva serbato il silenzio davanti a Napoleone imperante e a Napoleone caduto poteva essere eletto dalla Provvidenza a esprimere il religioso sbigottimento di fronte a quella grandezza, che fa presentire la onnipotenza divina. E, anzichè giudicare come nell'ode inedita la grandezza caduta, il Manzoni sospende ogni giudizio, e, anzichè farsi portavoce dei sensi di una folla di uomini, di una nazione o di un partito, si fa portavoce dell'umanità tutta.

Ma se non giudica Napoleone, il Manzoni sente il dovere di giudicare quegli altri uomini che, nei giorni passati esultarono, maledirono, imprecarono e prima che altri sè stesso che in quei giorni si unì al sentimento generale. La grandezza superiore di Napoleone vuole il religioso silenzio che si conviene alla presenza di Dio: la piccolezza, la debolezza degli uomini comuni vuole essere giudicata: che sarebbe la nostra vita se noi giudicassimo di continuo negli altri noi medesimi? Accanto all'epopea, la commedia. Il Manzoni rivede anche sè stesso e i milanesi dell'aprile 1814: si ricorda di quell'esultanza generale, di quel sottinteso che era nei discorsi di tutti: Finalmente si può parlare —, che era il sentimento più profondo, se pure quasi sempre inespresso, di tutte le facili dissertazioni politiche del giorno. Allora tutto quello gli era sembrato un sentimento nobile e lo aveva rivestito di nobili accenti (Or che il superbo morso - Ad onesta parola è tolto alfine. - Ogni compresso effetto al labbro è corso): ora non tutto in quella gioia gli sembra puro. E quella gioia egli rivede sul volto di don Abbondio alla notizia della morte di Don Rodrigo. La debolezza che prima sotto il nobile eloquio nascondeva la sua sostanziale comicità («Or s'udrà ciò che sotto il giogo antico, - Sommesso appena esser potea discorso - Al cauto orecchio di fidato amico»), ora svela la sua vera natura. Il silenzio di un giorno e la eloquenza di oggi appaiono effetti della medesima colpevole debolezza. Certo Don Abbondio che vien meno ai doveri del suo ministero, e permette al malvagio di compiere i suoi disegni, e si rallegra per la sua morte, è ben lontano dal Manzoni che per prudenza tace sotto Napoleone ed esulta di poter celebrare la fine dei mali della sua patria: ma il Manzoni ci insegna come siano semplici e in apparenza insignificanti le origini delle colpe più gravi. E' così facile il passo dalla debolezza alla colpa!

Col processo della critica morale si è svolto nel Manzoni un processo artistico: il sentimento, che egli prima provava come i suoi concittadini senza meditarlo e che traduceva in parole comuni, ora che egli lo ha compreso nella sua natura e nei suoi limiti, trova facilmente un tono giusto e manzoniano. Allora il sottinteso di tutti i discorsi egli lo aveva collocato in bella mostra nell'esordio solenne dell'ode: ora invece esso rimane animatore dell'eloquenza di Don Abbondio, ma si rifiuta di mostrarsi subito nel suo vero essere. Si nasconde sotto forme ipocrite, sotto l'abito professionale: — Vedete, figliuoli, se la Provvidenza arriva alla fine certa gente. —; poi si espande più libero, ma non ancora formulato. Non sembra vero a Don Abbondio di dire ad alta voce in pubblico quei pensieri che fino allora aveva rimuginato in silenzio e che aveva persin temuto pensare. Ma finalmente la gioia erompe con piena sincerità: e il sottinteso del discorso si formula in parole precise: -- Ci ha dato un gran fastidio a tutti, vedete, *chè adesso lo possiamo dire.* —

Tanto oscure e recondite sono le fonti dello stile, che i letterati credono di conquistare con un arido ed estenuante esercizio! Ma di ben più segreti contrasti che quelli di una sterile ambizione letteraria si alimenta l'arte vera: che sarebbe dello stile dei «Promessi Sposi» se non si alimentasse di un decennio la critica morale esercitata dal Manzoni su sè medesimo?

Wagner il pedante.

DANZE

Pigliando pretesto da recenti numeri di danza di Alexandre Sakharoff al Teatro di Torino, il Prof. Lionello Venturi ha steso brevemente sul *Secolo*, tempo fa, una cronistoria della danza nell'ultimo ventennio. La danza, vanto italiano un tempo, e ai dì nostri così amorosamente studiata e rigorosamente coltivata oltralpe e oltreoceano, non «richiama alla memoria» di un italiano odierno, dice il Venturi, «che un paio di gambe di donna magnificamente tornite». Mi piace questa evocazione plastica di una ben determinata forma come indice di un gusto. Difatti il pubblico italiano avrà ammirato Kalsavina, ma non ha morso in quella ch'era la polpa del Balletto Russo, le rade volte che scese in Italia. Passato proprio remoto e irrevocabilmente.

Quello che fece non dico la fortuna, ma la vita stessa del Balletto Russo fu l'incontro davvero astrale di Diaghilew, Strawinsky e Njinsky. (E impazzito questo fu gran ventura trovare un Massin da mettere al posto di quell'impareggiabile). Tutti gli altri nomi, non esclusi quelli di Cecchetti maestro principe se non unico e di Fokin, sono di astri attratti nell'orbita della gran costellazione, cometa migrante, anzi migrata ormai, disciolta ahimè! senza ritorno.

«*Poesia colle braccia e colle gambe*», dice Baudelaire, quella del danzatore. Ma come ogni vera poesia solo se si subordina non dico alla legge del ritmo, ma a una necessità superiore che la purifica e in un certo senso la trascende.

Il segreto della perfezione di certe opere, *Il Barbiere di Siviglia*, poniamo, o *La Sonnambula* va ricercato, sta bene, nella invenzione poetica che vi si esprime senza soluzione di continuità, ma si badi che questa perfezione è raggiunta e mantenuta mediante l'inquadramento esteriore così programmaticamente chiuso. C'è una gerarchia che deve rigorosamente mantenersi nella esecuzione. Sì che la fantasia ora idillica ora comica è ordinata sempre, mai scapigliata o deliquescente. Si deve ancor ripetere che l'ordine è un buon conduttore della poesia?

Il Balletto Russo giunse un momento a realizzare perfettamente questa che tra l'opere d'arte è la più complessa: lo spettacolo teatrale. Raggiunse la rappresentazione del quadro vivente, dico nel senso più letterale: la visione del poeta nell'atto di farsi, di prendere corpo e vivere. Fu la liberazione dal malo incantamento wagneriano. Idolatria per idolatria, a questa i bei corpi intrecciantisi e snodantisi in giochi fantastici e artisticamente e senza paragone più pura di quell'altra che si reggeva su così faticosi miti giustificativi che dal filosofico dovevan finire nel religioso.

Quanto di movimento suggeriscono in una loro pittura un Botticelli, un Raffaello, un Tintoretto, quanto di plastico suggerisce la musica di un Bach, di un Beethowen, di un Rossini, il Balletto Russo lo traspose in termini, in forme propri a sè solo, in un mondo retto come il nostro quotidiano dalle tre dimensioni, sublimato, ma riconoscibile come il Paradiso Terrestre dai suoi primi abitatori; i quali nominaron subito gli animali e le piante e s'inchinarono adorando al Creatore. Mondo in cui legge e libertà s'identificano. Natura primigenia, gerarchica armonia, perduta, e riscoperta ogni volta che il *fiat* si ripete attraverso la fatica divinatoria dell'artista. Subordinazione di ogni individuo, di ogni elemento a un ordine che lo trascende e regola.

A questo è giunto il Balletto Russo. Basti citare *Petrouchka, le Spectre de la Rose, le Sacre du Printemps*. In questi balletti il danzatore dimenticava di chiamarsi Njinsky: non era che materia plastica obbediente all'impulso di una particolare funzione, e in questo limite l'invenzione individuale aveva libero gioco. Le membra del suo corpo concorrevano all'opera generale non altrimenti della massa del corpo di ballo. Ogni organo perfettamente addestrato a servire all'intero organismo. Sì che poi Njinsky e Karsavina, soli sulla scena bastavano a popolarle e indimenticabilmente. Era veramente lo spettro corporeo di una rosa quello che il sogno della fanciulla evocava; polputo bolide carnicino che terminava la sua traiettoria, spiccata chissà di dove, traversando di volo la impannata della finestra e posandosi ai piedi della dormiente.

Al signor Alessandro Sakaroff non si può negare il dono del ritmo: si rammentano di lui certo irrigidirsi e allenarsi delle membra nel seguire la sua musica, la felina elasticità di certi abbandoni rotti a mezzo, certi passi così precisamente serrati controtempo in una misura come di chi si contraddica per gioco. Una certa eleganza preziosa gli tien luogo di prestanza fisica. Gli manca il dono della mimica, cioè il dono dell'invenzione, ch'è l'essenziale specie per chi come lui per sè solo compone le sue figurazioni e le vuol esprimere. Direi che gli manca addirittura l'intelligenza, in quanto utilizzazione dei suoi mezzi, e loro massimo rendimento. Più ancor che ai gusti del pubblico, è ai suoi stessi che indulge. Della musica non gl'importa: un ritmo soltanto gli ci vuole, ben scandito, sul quale scivolare (il *Capriccio di circo* è una delle sue migliori trovate) e snodare, nel tempo più rigoroso, le membra in poche e appena variate mosse, facendo valere le vesti onde si adorna, sontuose e delicate e molli e pesanti e flessuose. Non si esce dall'ambito della illustrazione da salotto mondano: non ricerca, ma ricercatezza; ci vediamo spiegato un virtuosismo, non più nuovo, se pur squisito nella scelta dei colori. Rammento nella cosiddetta *Visione del* 400 il modo con cui sotto alla ricca veste di velluto verde a ricami d'oro, appare

tratto tratto un piede stretto in una guaina pur d'oro: palpita, si contrae, si distende, pare un pesce allevato per il banchetto di un gran Papa del Rinascimento, che ammicchi di tra le fitte alghe di una vasca.

Più che altro c'è del pavoneggiamento nella grazia di Sakharoff: animale gemmato e miniato che si esibisce. Se seguitassi finirei col parlare del suo cattivo gusto.

Ma ho da dichiarare di non aver cercato qui di menomamente abbozzare un parallelo? Soltanto, il titolo di danzatore non si riconosce che a un nato sotto il segno di Apollo.

ORESTE.

NOTE D'ARTE MODERNA

Boris Grigorief.

L'arte del Grigorieff, pittore russo e internazionale, ha le sue radici in un'aerea sensualità primitiva, che si riallaccia alle icone bizantine e all'antica pittura popolare russa. Questa materia, non più istintiva e irriflessa, è stata da lui assunta negli schemi dell'arte contemporanea, tra cui sono riconoscibili, oltre gli apporti cézanniani e cubisti, quelli del moderno espressionismo tedesco. Conoscevamo di questo cubista disegni e riproduzioni, dove, se ci attirava la febbrile scioltezza del segno e l'acuta attenzione psicologica portata sui soggetti, ci disturbava l'eccessiva smania di caratterizzare e di stilizzare le forme, conducendo in tal modo l'espressione a significati troppo sostenuti e precisi. Del resto questa riserva toccherebbe, per quanto ne conosciamo, gran parte dell'arte moderna russa e tedesca, in cui sembra tuttora che l'interesse plastico venga sopraffatto spesso da preoccupazioni simboliche da un lato, e troppo realistiche e incisive dall'altro: atteggiamenti che, pur non mancando di tradizioni nei paesi nordici, si risolvono entrambi in forme di rettorica affrettata e truculenta, quando non danno luogo, nella migliore ipotesi, a una pittura scorporata e puramente prosastica e illustrativa.

Ora assistiamo a un rassodarsi delle migliori qualità del Grigorieff, attraverso risultati più concreti e calmi, ottenuti palesemente con un ritorno alle fonti più schiette della sua ispirazione plastica, e colla rinuncia a certe eccessive stilizzazioni che rappresentano sempre il maggior pericolo a cui vada esposto questo artista. Si notino i toni zingosi del cuscino su cui sta accoccolata la piccola «Modella», dalle guancie accese da un rosso che par vernice brillante sopra legno. O le piatte tinte cineree dei *Volti della Russia*, che, compite entro contorni semplificati e geometrici, ricordano la materia povera e gessosa di certe insegne di villaggio. Si vedrà come il Grigorieff insista sopra gli aspetti d'una realtà impoverita e brutale, dove gli squilli del colore e l'incisività del segno, in luogo di tendere a qualche armoniosa composizione, od anche solo ad avventure decorative, come in tanta parte dell'arte contemporanea, sembra si limitino alla semplice realizzazione d'un tono fondamentale fatto di sensualità triste e di scoperto interesse psicologico. Il Grigorieff ci appare aver qui sottomessa la sua bravura un po' impetuosa e facile a un gusto di schemi primitivi che ci ricordano la tanto discussa «pittura popolare». In realtà la pittura popolare rappresenta, almeno idealmente, un primo grado oltre il polverio e l'effusione impressionista, un primo tentativo di stile e di limitazione formale. Ciò spiega il fatto che, dopo l'impressionismo, tanti artisti si sentirono tratti a ricercare le fonti dell'ispirazione nelle forme più infantili e imprecise dell'espressione plastica.

Nel «Vecchio Porto» e nelle tre *Vedute* di Pont-Aven notiamo questa formola «popolare» nel suo stadio più semplice. Tinte violente, egualmente compite entro rozzi contorni senza trapassi e sfumature, compiono un'armonia di accostamenti semplici in cui la vivacità stessa delle zone del quadro di per sè prese si attutisce nel povero sfoggio dell'insieme. Ma in queste opere non sono ravvisabili che risultati illustrativi, fin troppo evidenti. Più vicini alle intenzioni del pittore, se non immuni del tutto da elementi fiamminghi italiani quattrocenteschi sono il quadro «Miseria» e alcuni ritratti, dove si riscontra, come in quello della *Marchesa*, una costruzione di gusto semplice e barbaro, nudo scheletro a sostenere le zone del colore. E molti paesaggi di Bretagna, pianure verdechiaro fermate sotto cieli pesi e turchini come nell'illuminazione d'un lampo improvviso, piantagioni di cavoli azzurrastri, case campestri dai comignoli alti accatastate fra le matasse frondose dei meli, tronchi di piante atrocemente nudi sotto un sole povero.

Nei disegni, mancando il colore a collegare e a saldare la composizione, che negli stessi quadri si basa quasi unicamente sull'intarsio delle tinte, senza trapassi chiaroscurali, la visione si scorpora, e il gusto si rifugia nella preziosità della linea, che si sviluppa sul foglio bianco affrettata e capricciosa a conchiudere i labili contorni delle figure, disposte in modo che si direbbe illustrativo. Certi animali al pascolo, appena accennati da lievi tratti di matita ritrovano nella loro scarna essenzialità qualcosa dello spirito schematico dei primitivi, ma dissolto da una nervosa e delicata mièvrerie.

Contemplando alcune di queste tele, dove l'acre sensazione d'una realtà intristita giunge a comporsi in una nuda luce intellettuale, arriviamo fino a dimenticare le formole conosciute e inevitabili sulle quali il pittore ha costruito. Linee e colori ci conducono, seppure attraverso divaganti ambiguità, a un loro significato riposto di smarrita e barbara malinconia, dove le forme semplificate non serbano più che una inquieta e fuggevole grazia, i volti delle figure si scompongono in piani aridi e violenti, una natura acerba è impedita di fiorire.

Carlo Carrà.

Attraverso i tre stadî sinora attraversati dalla pittura di Carrà è riconoscibile una intensa volontà di crearsi un tono originale su di un terreno esausto. La natura di questo piemontese tenace e romantico è altrettanto ingenua quanto disillusa. Come risultati concreti, nè il periodo prettamente futurista nè quello *metafisico* successivo rappresentano altro che accenni e indicazioni. Carrà ha incominciato con intenzioni palingenetiche, e i quadri del periodo futurista portano le tracce delle tumultuose e inconsistenti teoriche che sommossero a quei tempi, cicloni inoffensivi, l'aria stagnante dell'arte nazionale. In Carrà più che in altri si manifestavano con schiettezza le inclinazioni realistiche ch'eran l'unico movente concreto delle esperienze che si chiamarono futurismo. L'anelito a distruggere il distruggibile e a confondere il confondibile, che perfino sulle tele si concretava materialmente in polverose catastrofi di forme e di colori, era veduto allora come l'unico mezzo di aderire ad una realtà contemporanea, l'unico modo, per noi italiani, di sottrarci per sempre agli schemi e alle architetture del passato. Nella «Carrozza di notte» e nella «Donna al balcone» oggi non resta più che qualche delicatezza di chiaroscuro.

Altrettanto può dirsi della successiva fase «metafisica» dell'opera di Carrà. Anche qui è opportuno distinguere l'apparato e la messa in scena dagli effettivi risultati di tono e colore smarriti entro forme polemiche ed eccessive. Ma qui aveva inizio quello che chiameremo il romanticismo di Carrà. A questi oggetti incredibili isolati in un'aria sorda e riprodotti colla penosa e tentennante cura dei primitivi sotto cieli sfumanti dal violaceo cupo al verde, bisognava attribuire il valore di cifre ermetiche e suggestive, a cui le stesse volute incertezze del dipinto dovevano apportare come un sottile incanto, quasi di una delicata difficoltà, a quelle idee nostalgiche e favolose, di materializzarsi sulla tela. Si trattava anche qui di semplici accenni, di forme intelligibili soltanto «in chiave», e vani erano i richiami giotteschi di certi toni calcinosi, e gl'ingenui accostamenti di alcuni colori semplici e preziosi sulla tela bianca a dare una quasiasi parvenza di verità plastica a queste geometriche astrazioni.

Ma la stessa romantica inquietudine che evadeva sempre verso forme simboliche, rappresentanti solo una individuazione provvisoria e ineffettuale del sentimento dell'artista, doveva a poco a poco raccogliersi e ritrovare un terreno solido. Questi *paesi* che costituiscono la terza maniera del nostro pittore hanno veramente il valore di una lenta a guardinga presa di possesso. Queste terre liscie e pesanti, su cui s'aprono densi cieli ove una luce perfettamente dissolta si fa morbida e sommessa, queste masse di verdi smorti ove il rosso di qualche tetto mette qua e là come un tocco di delicato trasognamento, ci appaiono visti entro una nostalgia intellettiva che ha finalmente trovato di che non smarrirsi. Una piccola casa sotto una collina brulla, presso un'acqua ferma, ha l'incanto suggestivo e raccolto di certe immagini di ricordo, incanto che pur non abbandona mai la materia plastica ove si è concretato. La lenta e faticosa aderenza dei toni, la costruzione schematica delle masse che ci riporta al più valido insegnamento di Cézanne, contribuiscono all'elaborazione di una realtà limitata ma pensosa e priva di facili richiami caratteristici, solidamente costruita eppur vivente solo in una melanconica atmosfera interiore.

Giorgio De Chirico.

Chiamano letterario questo pittore, ma è evidente che tale termine non deve prendersi nell'accezione con cui si chiamaron letterari pittori Moreau, Böcklin, Puvis de Chavannes. In De Chirico la sparsità degli elementi ripresi dalla pittura antica si riorganizza solo in una ricerca di curiosi significati anacronistici, che restano forzatamente frammentari e illusivi. Mi sembra di dover aggiungere che questi elementi, raccolti dunque solo a scopo di ottenerne delicate e favolose suggestioni plastiche, piuttosto che alle grandi opere della pittura passata, si ricolleghino in relitti deteriori di questa. Quattrocento e seicento, vecchie stampe dimenticate e tele dell'ultimo ordine, litografie d'osteria, sfondi scenici 'böckliniani ecc. ecc. Tutte queste cose han contribuito a formare una strana pittura, in cui, è impossibile negarlo, gli elementi predetti si trovano curiosamente rivissuti, se non fusi.

In quanto alla cosiddetta *pittura metafisica*, ciò che non vi è di ciarlatanesco o rettorico si riduce a una sorta d'inconscia e confusa nostalgia di certe forme e di certi echi del passato. Tutti conosciamo la vaga suggestione del ricordo di letture e visioni infantili, il misterioso senso d'una statua corrosa in una pigra piazza estiva; l'inesprimibile tragicità promanante da pochi oggetti isolati in una stanza morta. A evocare d'un tratto il nome di Ettore o di Andromaca, di Achille o di Diomede, è facile che si ricada nel primitivo senso avutone da letture e da quadri conosciuti nell'infanzia, e che tali figure, nel subitaneo socchiudersi della memoria, ci riappaiano cariche dei favolosi e incerti significati, con cui prima si presentano alla nostra immaginazione fanciulla, in un'atmosfera insieme paurosa e familiare, al di là d'ogni storica o leggendaria evidenza.

Il pericolo continuo di questa pittura, che pure ha prodotto, con qualcosa di Carrà e di questo De Chirico, alcune opere abbastanza significative, è quello di mancar d'adesione al proprio oggetto, e di non valere più per se stessa, ma solo in cifra, in funzione cioè di una misteriosa «idea» che linee e colori dovrebbero suggerire. Ora l'equivocità di quest'arte non consiste in questo suggerimento, poichè è chiaro che un'opera di pittura è un fatto spirituale, e non si esaurisce nelle linee e nei colori fisicamente intesi. Ma nella mancanza di *necessità* del suggerimento stesso. In altre parole, si tratta di un'arte puramente allusiva, la cui concretezza plastica non esiste che in ragione di ciò ch'essa vuole indicare senza esprimere. Linee e colori possono dirci altra cosa di quella che vogliono dirci. L'idea trascende sempre la materia, che tenta invano adeguarvisi organizzando spersi elementi di pittura classica, che dovrebbero unicamente trasportare sulla tela un indefinito senso dell'immortale nostalgia della loro origine.

Per venire poi all'espressione effettiva di tali intellettualistiche composizioni, è opportuno notare la singolare forza del disegno, che invano tenta incorporarsi nei coloriti rudi e terrosi, quasi di materia dissecata e decomposta. Ma in alcune nature morte, ad esempio in quella rappresentante della pescagione tratta a riva, sotto uno sfondo di marina fantastica, o in quella dell'*anguilla*, certi bianchi e neri rudemente segnati, e certi verdi cupi ed ocre velenose non sono privi di significazioni. Notiamo pure l'astratta fissità degli autoritratti, fissità che, in questa pittura disumana, tien luogo d'espressione psicologica.

SERGIO SOLMI.

Rovetta

Nel salotto di sua madre, la Rovettina, Gerolamo Rovetta non potè fare che gli studi di Telemaco. E Penelope era ordinariotta, rude, piuttosto vuota di vita interiore.

La figura di questo Telemaco che aveva succhiato con la sete dell'età l'amore del lusso e del salotto aristocratico, che sentiva la segreta ambizione dell'*high life* di Milano; dominato dagli strozzini, torbido e malevolo seguace del credo plutocratico, miope, arido; diventato nemico irreconciliabile e cinico di sua madre per la repugnante storia di una eredità — è più viva negli aneddoti e nelle testimonianze di costumi che nei *Disonesti* o nel *Tenente dei Lancieri*. Un libro di appunti e ricordi come *G. Rovetta e la sua famiglia materna* di E. Bevilacqua (Firenze, L. Monnier, 1925) vale a ricostruire questo mondo meglio di un saggio apologetico di Renato Simoni.

Bevilacqua ci mostra Rovetta giovane che vive tra un «vario assortimento di leggerezze umane, di piccole borie, di maldicenze e ipocrisie, di infiniti egoismi, con qualche venatura diafana di bontà». Si fa «poeta» con la superficialità di un filodrammatico e di un corteggiatore d'attrici. Scrivendo per calcolo e per una «frolla borghesia arricchita, ambiziosa, politicante, sfruttatrice del patrimonio avito, avida di piaceri» è più improvvisatore che artista, trito, facilone, senza sobrietà e senza stile.

Rovetta fu un precursore. La «letteratura milanese» erotica, mondana, prosaica, cinica, industrializzata nacque con lui. Egli si arricchì coi libri. Vitagliano e Mondadori sarebbero stati oggi i suoi felici impresari. Raffaele Calzini, Gino Rocca, Salvator Gotta infatti sono i minuscoli epigoni schiacciati dal confronto di un Rovetta più scaltrito e internazionale qual'è Guido da Verona.

Rovetta meritava di vivere in un'epoca più dinamica. Sarebbe stato un conquistatore, il re della *réclame*. Scrive De Amicis che «fu il Rovetta a ideare quegli annunzi, chiamati striscioni, formati da enormi liste di carta impressa di caratteri cubitali, che si attaccano per traverso ai muri e alle vetrine, come tracolle gigantesche, divenuti ora comunissimi». Questa latina genialità imperiale fu sacrificata per la tristezza dei tempi democratici.

Panait Istrati

Per R. Rolland Istrati è un Gorchi dei paesi balcanici. Infatti è un narratore nato, un orientale vagabondo, un meridionale acceso. Dopo vent'anni di vita errante, di avventure straordinarie Rolland lo ha indotto a farsi scrittore. Ne risulta un'arte incomposta, internazionale, esotica, che spiace agli stilisti, e vorrebbe essere sopratutto un documento rivoluzionario, di un'umanità non imprigionata nelle tradizioni.

L'apparizione di artisti suggestivi come Istrati è una battaglia necessaria in ogni secolo, come protesta romantica contro gli accademici del protezionismo provinciale e contro le corporazioni degli scrittori professionisti. Noi lo applaudiamo come combattente anche quando non lo lodiamo per il suo gusto.

Dei tre libri editi dal Rieder il Cecchini ha tradotto per *La Voce* (Firenze, 1925) il primo, *Kyra Kyralina*, che è il più semplice e pacato. «Adriano Zograffi — il protagonista del ciclo — non è, per il momento, che un giovane uomo che ama l'oriente. E' un autodidatta che trova la Sorbona dove può. Egli vive, sogna, desidera molte cose. Più tardi oserà dire che molte cose sono mal fatte dagli uomini e dal creatore....... Egli si permetterà un'altra audacia, quella d'amare, e d'essere, sempre in tutti i paesi, l'amico di tutti gli uomini che hanno cuore».

PILLOLE

Solaria. Raccolta cortese, tuttochè fiorentina, di prosette rondesche. La fa «un gruppo». «Senza un programma preciso». Dice l'annunzio: «Ci siamo avvistati nei caffè». «Per noi Dostoyewski è un grande scrittore». E scrivono così Dostoyewski come Ojetti, non sapendo di *g* aspirati e di *g* gutturali, scrive Sollohub. Si dice che a Firenze i diretti non passino: *Solaria* vi porta ora la *Ronda*. Proteste di Ferrieri: la *Ronda* sono io. E quei di *Solaria*, duri: «La lentezza con cui Vincenzo Cardarelli rivela a sè e agli altri le proprie opere ha qualcosa di necessario e di fatale». Sotto Bragaglia! Per altro in copertina c'è questo cartellone-réclame:

«Tutti gli studiosi, tutti coloro che sono sottoposti ad un intenso lavoro intellettuale hanno la necessità di tenere il proprio organismo in condizioni di poter funzionare regolarmente.

Una cura piacevole, la migliore fra tutte le medicine è rappresentata dal

FERMENTO PURO DELL'UVA».

L'Italiano. Una rivista fascista (Bolognese) che non ripete sciocchezzuole alla Bottai. E' vero che continua a giurare sul vulcano spento Soffici, ed ospita le insigni pacchianerie di Pellizzi e di Pavolini, ma si raccomanda per la spregiudicatezza di Maccari e per gli sfottetti di Longanesi. Per esempio: *Ada Negri, la Enrica Ferri della letteratura. Bisogna far in maniera che Nino Berrini si iscriva alle opposizioni per poterlo poi bastonare.* Vi è anche detto Gobetti è *disitaglianizzato* (sic).

IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 6 - Giugno 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

Lettere di Silvestro a' suoi amici sui libri che legge

I.

A Mario Fubini.

Anzitutto non so se mi potrai mai perdonare d'aver posto il tuo nome nell'indirizzo di questa, prima d'una serie di false lettere destinate, almeno nell'intenzione (del resto innocua) dello scrivente, ad un più vasto cerchio di pubblico e dissertanti intorno ad una materia, ahimè! così poco intima e confidenziale. Se devesi tentare di mettere innanzi delle giustificazioni per avere assunto un modo così antiquato insolito ed ambiguo di comunicazione letteraria con il mio prossimo, non so davvero come riuscirei a cavarmela. Ma proprio dovrò accingermi ad indagare se a ciò m'abbia indotto piuttosto un umor ritroso e salvatico o non forse un gusto decadente prezioso ed arcaico? Come se tutte le parole e le azioni che vengon fuori ogni giorno su questa nostra vecchissima terra volessero, o meritassero, una giustificazione: e massime gli articoli di giornale!

A te per altro, mio carissimo Mario, potrò confessare che, chiamando a raccolta voi tutti amici, e mettendo sotto la protezione de' vostri nomi (e del tuo prima che d'ogni altro) queste mie solitarie divagazioni, ho obbedito per così dire ad un segreto istinto, che mi spingeva a mantener viva intorno a queste pagine l'atmosfera d'intimità, donde scaturirono, conscia di interminabili conversazioni peripatetiche e di tanto lunghe ed inutili discussioni, che han popolato la nostra adolescenza già così lontana.

Ambiente raccolto o quasi famigliare, che ogni altra definizione, tranne questa che ho scelto di *lettere*, avrebbe irrimediabilmente distrutto.

Così ch'io credo che a te pure, come a me, parrà soltanto di riprendere un vecchio dialogo interrotto, quand'io timidamente (come persona priva di lumi speciali in materia) verrò a riferirti un dubbio, che già altre volte ci ha preso, ed ora ritorna a turbarmi, incalzante ed ansioso di esprimersi: se cioè proprio le lettere italiane d'oggidì siano in quel fiore e rigoglio che da molte parti si va dicendo e vantando.

Dopo il periodo delle battaglie e delle polemiche, che ha preceduto e seguito per alcuni anni l'altra e più vera guerra, par che sia giunto il tempo della concordia: idillica ed arcadica pace diffusa per tutte le scuole ed i cenacoli letterari della penisola, come per un improvviso incanto. Se ieri soltanto gli scrittori di Roma chiamavan *borghesi* quelli di Milano, e i milanesi accusavano di freddezza i romani; se ancora non è del tutto spenta l'eco delle gran bòtte e de' fendenti che si menavan giù senza pietà ne' tornei dei *vociani* o nelle quintane de' neoclassici: oggi tuttavia pare che sian tutti disposti ad abbracciarsi scambievolmente, tutti uniti, tutti amici, tutti fratelli. Ora può darsi che l'Arcangelo Michele preparasse davvero gravi danni all'esercito Saraceno, quando introdusse, rompendole un manico di croce sulle spalle, la Discordia nel campo d'Agramante: ma è certo invece che fra' letterati le discussioni anche aspre, son segno quasi sempre di vita (anche per chi non voglia dare soverchia importanza alla variopinta vicenda delle teorie e de' progetti), mentre i periodi di generale concordia coincidon per lo più con una decadenza diffusa e mortale.

La pace, che permette a scrittori di diversissimo valore di trovarsi insieme senza disgusto sulle pagine di uno stesso giornale, e induce i critici a misurare le loro parole con le regole d'una generosa cortesia o della più ampia tolleranza, crea a poco a poco un'atmosfera d'acquiescenza rilassata e molle, dove tutto finisce di sembrar buono a coloro che han paura d'apparire incontentabili. Che un ambiente troppo pacifico sia esiziale alle buone lettere lo prova anche il bisogno, più volte di fatto mostrato da quei letterati stessi che s'abbandonano agli ozi snervanti che abbiamo descritto, di creare discussioni o liti artificiose, al posto di quelle vere e spontanee, onde romper la monotonia d'un mondo privo di difficoltà e di pericoli. Così oggi, mentre eravam commossi fino alle lacrime dalla nuova bontà e fraternità degli scrittori italiani, non son pur mancati squilli di false battaglie (tutti hanno ancora in mente certa affettuosa polemica sulla critica, della quale sarà bene riparlare un'altra volta): liti garbate, non dissimili da quelli che sui campi sportivi si chiamano *matches* amichevoli. Ma gli *sportmen* sanno bene come nulla sia più insipido, noioso ed insopportabile d'una gara amichevole. E così le polemiche, che Umberto Fracchia ci imbandisce di tanto in tanto sulle tolleranti e pacifiche pagine della sua *Fiera letteraria*.

Un'altra conseguenza dell'eccessiva concordia è che, spuntati i pungiglioni delle invidie e rinfoderate le spade de' critici, i più degli scrittori finiscon col rassegnarsi umanamente alla loro debolezza e con l'adattarsi a poco a poco ad un'attività sempre più convenzionale e commerciale, senza ritegno e senza pudore. Non par di sentire tutt'intorno a noi non so che aria di decadenza e di bassezza, che asseconda i gusti peggiori del pubblico, anzichè moderarli e correggerli, e saluta a gran voce d'applausi i libri più facili e vendibili, mentre lascia passare inosservati i migliori?

Vedi, per esempio, le accoglienze manierate e false onde fu accolto, ne' nostri ambienti letterari, l'ultimo libro di Giovanni Papini, nelle quali affetto od amicizia per l'uomo han finito di prender il posto del rispetto, che si deve comunque allo scrittore, anche a costo di dirgli verità dolorose e spiacenti. A proposito di queste accoglienze, altri già ha osservato ne' critici un ritegno, una titubanza non molto lontani dalla paura. Il che mi par tanto più grave, se si pensi che questo *Pane e vino* è venuto quasi naturalmente, e forse contro la speranza stessa dell'autore, a porsi tra quei libri che abbiam chiamato alla moda e commerciabili. Molte cose, e persino certa eleganza preziosa dell'edizione e della stampa su carta a mano con timbro a secco e motto del poeta, mi fan pensare che il libro debba aver trovato facilmente il suo posto nei salotti delle signore, accanto ad altri, compagni poco desiderabili e forse poco desiderati. E non voglio già dire che ciò sia gran male: ma certo, da siffatti ambienti, il lupo di Gubbio deve uscire alquanto ammansato ed intinto di buona educazione.

Forse per esser nati un po' troppo tardi, noi non abbiam conosciuto di fronte a Papini quelle reazioni di simpatia o d'antipatia, in ogni caso esagerate e violente, che altri han provato e descritto, i quali debbono averlo visto uscire sul carro del trionfo, tutte le bandiere spiegate al vento, tra squilli di trombe e grida festose. Cotesto gran clamore era già da tempo sopito quando noi, evitando cautamente la noia che indovinavamo persin ne' titoli delle *Stroncature*, delle *Buffonate*, del *Crepuscolo dei filosofi*, ecc., ci volgemmo a leggere, con la curiosità del dilettante, quegli altri libri dei quali alcuni valentuomini ci avevano detto gran bene.

Non dimentichiamo il gusto che abbiam provato leggendo certe pagine dell'*Uomo finito*: le passeggiate silenziose insieme con il babbo per strade deserte e fuori di mano incassate fra muri umidi e bigi; il triste, volontario, dolcemente stilizzato sogno d'amore d'un fanciullo che va con una bimba umile fragile, per strade illuminate dalla luna, tra il patetico cantare dei grilli; le linee d'una amicizia severa solitaria e sdegnosa. E potremmo citare anche altre cose dalle *Cento pagine di poesia* (I miei amici, Un giorno soltanto); e dei *Giorni di festa* ci tornano in mente i freschi e chiari ricordi di Bulciano: figure di contadini e donne dei campi, animali e cose disegnati con affettuosa precisione, cieli burrascosi e sereni, terre lavorate e riarse. Senonchè, se ripensiamo a coteste letture, ci pare di non aver potuto mai liberarci da un certo senso di freddezza che da quelle pagine scaturiva, come da un esercizio volontario e artificioso, non mai disciolto, come si dice, in poesia pura. E non so se oggi riusciremmo a leggere quei libri fino in fondo: temo che dell'*Uomo finito* ci turberebbe, ancor più della prolissità autobiografica, la prosa anfanante e spesso crescente a vuoto su sè stessa, per meri richiami verbali; e in tutti gli scritti poi non sapremmo tollerare l'intrusione continua e violenta della persona pratica e polemica dell'autore; il vezzo d'adoperare le figure e le cose descritte, non come fine a sè stesse, ma quasi mezzi all'artificiosa dimostrazione d'un concetto; la volgarità e superficialità quasi in ogni parte diffuse. Vero è che da molto tempo, prima che venissero ad insegnarcelo gli esegeti, abbiamo imparato a cercare in quei volumi solo i frammenti descrittivi e paesistici: ma d'altra parte la nostra esperienza pur breve ci ammonisce a diffidare di quegli autori, dei quali si lodino soltanto a dovizia e la perizia delle descrizioni: indice di non lontana e quasi sempre sicura noia. Ogni qualvolta, usciti appena dalla lettura d'un libro di Papini, mezzo assordati ancora ed abbagliati dalla foga luminosa e tuonante di quei fuochi d'artificio, ci siam provati a mettere insieme un abbozzo di giudizio critico, abbiam trovato nel nostro animo due impressioni parallele che potevano parere contraddittorie: il senso d'un lavoro composto a freddo, senza il sostegno d'una costante ispirazione, e d'altra parte il ricordo d'una facilità leggera e scorrevole, ma tutta esteriore, senz'ombra di riflessione e di studiosa fatica. Invero, se la costruzione di queste pagine d'arte lascia troppo spesso scorgere la fragile impalcatura di concetti che la sostiene senza disperdersi in essa animandola, d'altronde i momenti più felici e più cari al nostro gusto non van privi del sentimento d'una eccessiva semplicità, d'un troppo confidente abbandono, che s'appaga di modi e frasi convenzionali e si compiace del suo giuoco troppo abile e lieve. Anche noi crediamo che molte pagine di Papini, polemiche od autobiografiche, letterarie o teoriche, sian state scritte (come altri osservò) per una pura gioia di scrivere: senonchè vorremmo distinguere tra la vena abbondante ed abbandonata del letterato-giornalista e il gusto vero del canto, ch'è del poeta, il quale risolve in esso e travolge ogni oggetto offerto alla sua riflessione.

E se non ci fu dato mai di scorgere in Giovanni Papini la serietà e l'attenzione di un filosofo vero, nè la purezza e la misura d'un sincero poeta, molte volte invece da' suoi scritti — dai giochi delle parole e dal ruzzolare vano dei periodi, come dagli echi molteplici e troppo evidenti di musiche disparate d'ogni regione e d'ogni età — s'è presentata alla nostra mente la maschera, in Italia ben nota ahimè! del letterato. Voglio dire di quel tipo di letterato becero parolaio e linguaiolo, che il Doni e l'Aretino per esempio rappresentano: tipo che solo il mal gusto d'oggidì ha potuto esaltare sopra la vena sobria e signorile dei veri prosatori classici del nostro cinquecento, dal Caro al Castiglione, dal Firenzuola a Monsignor Della Casa. Come in quegli scrittori, anche nel Papini l'onda dell'ispirazione è breve e quasi sempre turbata da preoccupazioni estranee: si sfoga tutta in poche righe, talora in una parola sola ben trovata ed efficace, poi si raggela in un motto, in un frizzo in un commento.

Quando venne la conversione, non ci stupì. Piuttosto ci lasciaron perplessi i rumori ch'essa suscitò nei nostri ambienti letterari, e che a noi parvero soverchi ed inutili, per non dire ingenui e provinciali. A parer nostro non c'era nulla da dire, se non forse riconoscere ancora una volta, come qualcuno ha detto, che alla religione cattolica han sempre recato danno coloro che vi aderiscono per ragioni meramente mistiche e sentimentali. Quanto al valore letterario della Storia di Cristo, ci fu tra noi (te ne ricordi, Mario?) chi la giudicò una perfettissima collezione di *temi svolti*, messi insieme con una sapienza decorativa astuta e superficiale e frigidissima. Nè questo ci parve solo uno scherzoso e facile paradosso. La convinzione religiosa non ha costretto Papini, come altri poteva sperare, a ripiegarsi su sè stesso, non gli ha dato il bisogno d'una più profonda e difficile interiorità, non ha mutato i suoi istinti centrifughi e vagabondi. Anche il silenzio recente abbastanza lungo dovremmo giudicarlo frutto d'una stanca aridità piuttosto che non di penosa riflessione.

Ora egli ci dà un nuovo libro di poesie in rima, che è il secondo del genere nel complesso delle sue opere. Così mi ha messo in animo la voglia d'andare a cercare l'altro che non avevo letto mai. E contro ogni possibile previsione, ho trovato che nel confronto il più vecchio de' due fratelli ci faceva miglior figura. E' vero che, a leggerle oggi, le strofe barcollanti dell'Opera prima, con le loro preoccupazioni di solidità conquistata, han qualcosa d'antiquato e d'infantile; e anche ci fa un po' ridere l'autore, quando, nelle sue ragioni in prosa, vien fuori proclamandosi quasi precursore e rinnovatore (al solito!) del classicismo poetico. Così pure leggendo come Papini creda «d'aver fatto poesia che non somiglia troppo a quella che c'era», ci domandiamo meravigliati che cos'erano allora certe risonanze di motivi svariati e discordanti che qua e là avevamo avvertito.

Forsecchè, arrivati a leggere la quindicesima poesia, non avevamo creduto d'intravvedere la ombra del vecchio Pascoli, un po' stinta e stemperata attraverso gli esercizi lirici del buon Marino Moretti? Altra prova della materia fragile e un po' trita che si nasconde sotto le apparenze esteriori di queste false ricerche cerebrali.

Tuttavia nell'*Opera prima*, Papini aveva saputo mostrarci una certa virtù non sempre spregevole, e sopratutto aveva saputo limitare il suo vagabondaggio entro i confini d'un contenuto tutto personale ed astratto. In *Pane e vino* egli ha rinunciato ad ogni infingimento e ad ogni difesa, e ha voluto prender di petto direttamente e coraggiosamente una più ampia varia e ricca materia umana. C'è un gruppo di poesie di tono per così dire maggiore e più solenne, che nessuno ha potuto lodare, e sulle quali mi parrebbe inutile fermarsi a ragionare e discutere. In esse come nel Soliloquio introduttivo, rivive il polemista ed il retore, che tutti conoscono anche troppo: non mutato nel fondo, sebbene stia oggi ad esaltare e difendere idee e cose che ieri soltanto insultava. Però a parer mio, non basta distinguere (come han fatto su per giù tutti i critici che han voluto occuparsene) la parte fantastica personale e sentita di questo libro da quella puramente polemica e retorica. Occorre vedere fino a che punto, nelle poesie che rimangono, la sincerità umana si trasformi in sincerità lirica. Ecco intanto un primo gruppo di componimenti autobiografici, nei quali compaiono, sebbene vagamente idealizzate, la sposa, Viola e Gioconda. Tutti citano, di queste poesie, strofe staccate, nelle quali un'agile e leggiadra grazia certamente risplende, senza impedirci tuttavia di sentire sotto sotto un modo di procedere troppo lesto e facile perchè ci possa persuadere appieno. Se andiamo ad osservare le cose più da vicino, la prima impressione si consolida. Dappertutto intanto ci si affacciano echi e ricordi d'altri poeti, in specie pascoliani.

E poi l'ordito tenue di ciascuna costruzione si sfascia senza resistenza fra le nostre mani. Sarebbe inutile mostrare ad uno ad uno i vizi musicali e poetici di poesie come *La sposa*: le parole riprese da un verso all'altro senza necessità, lo scorrer dei versi troppo liquido e cantabile, e persino certi modi lirici tra il femmineo ed il puerile:

> nella mia casa di pietra celeste
> aperta al cielo color paradiso...

E confronta, in *Gioconda*:

> tutta di luce color primavera...

Anche i frammenti, che si posson scegliere, nascon per così dire sul vuoto, e mancan di consistenza. L'abbandono dei modi ingegnosi e volontari dell'Opera prima, il desiderio di semplificazione si rivela dannosissimo al poeta.

In un altro gruppo di poesie lodate, quelle che prendono il loro motivo da descrizioni di paesi, stagioni, ore del tempo, spiace il vezzo antico del Papini di istituire rapporti falsi ed artificiosi tra le cose descritte e le vicende de' suoi personali affetti. Come ognuno può vedere da sè, osservando le poesie *Primo settembre* e anche *Luglio*, nella quale un'efficace sestina descrittiva si perde nella doppia falsità dell'ispirazione artificiosa e della manierata costruzione metrica.

Meglio persuadono per la loro sincerità, e quasi piacciono per un senso di più consapevole e meditata tristezza che vi trapela, altre poesie che formano un terzo gruppo a sè: *Solo*, *Felicità irrimediabile*, *Offerta*, *I Prigioni*. Se pure anche in esse starem paghi a trovare nient'altro che un'onda d'eloquenza più calda e sincera, e forse un presagio di redenzione, non la conquista d'un tono lirico perfettamente sereno e compatto. In tutto il libro d'altronde credo sarebbe impossibile scoprire anche un solo gruppo di versi, nei quali riluca, espresso in perfetta purità, un sentimento od una immagine. L'impressione definitiva è, nel lettore, di desolato sconforto, che quasi non consente ulteriori speranze. Ad ogni ritorno, ritroviamo il vecchio Papini, immutato.

A quelli che vanno in giro predicando a vanvera il ritorno alle tradizioni la lettura di *Pane e vino* potrà giovare, e persuaderli forse che le schiavitù metriche ritmiche e sintattiche, se per sè stesse non recano danno alcuno ad una sincera ispirazione, non bastan però da sole a costituirla. Non c'è che un criterio di distinzione, quello che il Maestro illustre ci ha insegnato: poesia e non poesia. Nella difficoltà tuttavia della scelta farraginosa taluni minori indizi possono, non dico metterci sulla via buona, ma aiutarci a trovarla: e sopratutto, oggi che ognuno esce in lizza facendo se è possibile molto chiasso, un tono di signorile ritrosia e di schifiltosa riservatezza.

Ho qui fra i molti un altro libro di poesie — gli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale — che Piero Gobetti, il quale se n'era fatto editore, mi donò un giorno, raccomandandomelo con parole sue di lode. E a me piace assai per il tono di severa difficoltà e di consapevole rinuncia che l'autore ha saputo raggiungere quasi sempre. Non voglio già dire che queste poesie sian tutte perfette: credo anzi che assai poche arrivino a toccare quella serena armonia che è nei voti del lettore e fors'anche del poeta. Ma sempre si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un lavoro attento e tormentato, che non s'appaga mai di facili ritrovati nè accetta modi accomodanti e frettolosi.

Tanta è la consapevolezza critica che da ogni pagina di questo libretto trapela, che le liriche (scritte tra il '916 e il '24 e date, come ci avverte l'autore, in ordine non cronologico) a me paion disposte secondo una legge ideale progressiva ed ascendente, quella che al critico appunto spetterebbe con fatica ritrovare. Il quale invece si lascia prender volentieri per mano dal poeta, che sapientemente lo conduce.

Come le forme metriche tradizionali possan essere adoperate dal Montale, non dico con la aderenza facile o franca degli antichi, ma insomma senz'ombra di profanazione, lo si vede subito in un primo gruppo di poesie, quelle stesse che han dato il titolo a tutto il libro: sensazioni fuggevoli di cose e di paesi, chiamate a rispecchiare la desolata ed immobile esperienza intima del poeta. Siam ben lontani qui dai paesaggi di Papini estrinsecamente riaccostati ad una interpretazione concettuale, che si sviluppa ad essi parallela senza potervisi mai adeguare: qui certo gli spunti naturali dell'ispirazione nascon già ricinti della sognante atmosfera che in essi si riflette. Tuttavia pare che spesso l'equilibrio poetico si regga soltanto sulla perizia del verseggiatore, che abilmente attenua le discordanze e nasconde le lacune dei passaggi più rischiosi. Così le liriche che incominciano «Meriggiare pallido e assorto», «Gloria del disteso mezzogiorno», «Il canneto rispunta i suoi cimelli», «Valmorbia», e che pure contengono versi assai belli, ci lasciano in parte delusi. E talora anche, come nelle liriche «Spesso il male di vivere» e «Forse un mattino», o anche nell'epigramma a Camillo Sbarbaro, l'abilità del poeta è troppo compiaciuta e leccata. Ma già nell'ultimo di questi «ossi di seppia», che pur non è de' migliori, appare la tendenza del Montale a rompere le forme nelle quali s'era dapprima chiuso, in cerca d'una più ampia e musicale, sebben contenuta libertà:

> Sul muro grafito
> che adombra i sedili rari
> l'arco del cielo appare
> finito.
>
> Chi si ricorda più del fuoco ch'arse
> impetuoso
> nelle vene del mondo; in un riposo
> freddo le forme, opache, sono sparse.
>
> Rivedrò domani le banchine
> e la muraglia e l'usata strada.
> Nel futuro che s'apre le mattine
> sono ancorate come barche in rada.

L'ansia d'una musicale libertà penetra un altro gruppo di queste poesie, fino a sgretolarle e quasi a dissolvere ogni loro armonia. E qui piace considerare, per esempio, «Mediterraneo» o «L'agave su lo scoglio» quasi abbozzi o tentativi falliti sulla via d'una raramente toccata felicità. Non credo, come altri ha detto, che qui il lettore sia disturbato dalla volontà che è nel poeta d'assumere la sua terra e il suo mare a specchio e simbolo della sua vivente esperienza: mi pare che si tratti più semplicemente dell'ondeggiare incerto dello scrittore, fuor delle forme chiuse dei poemi più brevi insufficienti a contenere la musica nuova, verso un tono lirico e metrico non ancora o solo a tratti raggiunto. Talora, in questi componimenti, la compagine metrica si sfalda e si sfascia a tal punto che qua e là affiora, insostenibile, la prosa più piatta ed approssimativa («la mente che decide o si determina», «si vestivano di nomi — le cose, il nostro mondo aveva un centro»). Senza dire che questo vizio è troppo raro nel Montale perchè metta conto d'insistervi, d'altra parte in poesie, come «Fine dell'infanzia, «Crisalide», ci arrestano già di tanto in tanto serie di versi quasi perfetti:

> Pure colline chiudevano d'intorno
> marina e case, ulivi le vestivano
> qua e là disseminati come greggi,
> o tenui come un respiro
> della terra od il fumo di un casale
> che veleggi
> la faccia candente dal cielo.
> E il flutto che si scopre oltre le sbarre
> come ci parla a volte di salvezza;
> Come può sorgere agile
> l'illusione, e sciogliere i suoi fumi.
> Vanno a spire sul mare, ora si fondono
> sull'orizzonte in foggia di golette.
> Spicca una d'esse un volo senza rombo,
> l'acque di piombo come alcione profugo
> rade. Il sole s'immerge nelle nubi,
> l'ora di febbre, trepida, si chiude...

L'ansia del canto che in queste liriche urge e trema, sebbene appaia più spesso eloquenza che poesia, ritrova la sua libertà musicale sonora e fluente sopratutto in due componimenti. «Riviere», che molti giustamente hanno lodato e «Casa sul mare», che merita lodi fors'anche più alte e sincere. Qui tra la natura descritta o i sentimenti del poeta non v'è salto o distacco alcuno, ma gli uni trapassano e si riversan nell'altra senza sforzo, disfacendola in una luce melanconica e trasognata. Inutile sarebbe citare, e d'altronde la scelta è difficile. Ma forse è altrettanto inutile questo mio commento: perchè su queste, e su tutte le poesie del Montale, ha già fatto osservazioni troppo giuste ed affettuose un nostro comune amico, Sergio Solmi, in una sua bella recensione nel *Quindicinale* di Milano. Ed io ti consiglio, mio carissimo Mario, a ricercare quelle pagine, se non le hai viste ancora. Anche per ristorarti della noia che senza dubbio t'avrà procurato questa troppo lunga lettera del tuo

SILVESTRO GALLICO.

CHARLIE CHAPLIN

e “La Febbre dell'Oro„

La perfezione della *Febbre dell'oro* non maraviglia: appar naturale che Chaplin liberato man mano il suo giuoco da certi impacci ci si offra in quella interezza di pure doti che gli si riconosceva assolutamente e che si attendeva, sicuri, di veder così svilupparsi e fiorire. Questo equivarrebbe a dire che non ha mutato maniera, se maniera non comportasse correntemente il significato di ripetizione. Ma Chaplin da quel raro artista che è, ha istintivamente un troppo preciso senso delle sue facoltà di espressione, del suo linguaggio, per non rinnovarsi non altrimenti che nei limiti di queste possibilità. Il progresso graduale della sua arte è in profondità: ci vedo la sicurezza vegetale della radice che non tanto s'attacca alla zolla buona quanto la penetra tutta coi suoi tentacoli, ne assorbe coi più delicati organi i succhi per trasfondersi in linfa e, alimentando, esprimersi in pianta fiorente e fruttifera. Arte sommamente *naturale* e di coltura, a un tempo. Il continuo compenetrarsi del reale e del fantastico, questa pesantezza e aderenza al suolo e quelle improvvise liberazioni e quei voli, questa miseria dell'uomo solo, che le animali necessità di sostentamento fan vile, bugiardo, ladro e quella vena d'amore che rampollandogli dentro tratto tratto lo trasforma subitamente in paladino della giustizia ed eroe generoso, tutta questa figura dell'uomo Charlot la rappresenta nell'atto di farsi. Un essere ingenuo in cui costretti Ariele e Calibano lottano, e or cede all'uno ora all'altro secondo l'impulso più o meno violento di un d'essi; in loro balia; e che non conosce nè loro nè sè stesso, ma soltanto un vagheggiamento di vivere il *meglio che sia possibile*, un *meglio* pratico, spicciolo, così, ad orecchio fuor d'ogni legge.

Ogni capitolo della vita di Charlot ce lo dimostra impigliato in un imbroglio che non ha saputo eludere o anzi è stato talvolta proprio lui più o meno inconsciamente a far nascere. C'è un formicaio in cui uno dei suoi ingombranti piedi incespica, o un vespaio contro cui va a finire un mulinello della sua cannuccia: ma c'è anche spesso una pagnotta troppo insistentemente richiesta dal suo ventre afflosciato per non allungar la mano — o, peggio, una certa arsura che solo un bicchierino di *gin* potrà calmare, se il *barman*, vigile mostro che soltanto una moneta placa, si volgerà un momento distratto da una vezzosa cliente.

Molto dell'arte di Charlot sta nel gioco di cavarsela (*Charlot galeotto* s'intitola in Francia: *Charlot s'évade*). Da un minimo avvenimento trarre le più inattese conseguenze e che si dimostrano essere le sole possibili. Il giorno che si è irretito senza scampo, gli sembra, non sapendo a che santo votarsi, si sdraia per terra e fa il morto. Qualcuno difatti lo raccoglie, lo riscalda, e sfama e disseta (Non bisognerà tuttavia che lo sfrutti questo espediente, lui che, parrebbe, ci tiene di molto a vivere: potrebbe succedergli un giorno di star fresco). Si starà a vedere ora che il più recente capitolo della sua vita si è concluso coll'arricchimento favoloso coronato dal sentimentale fidanzamento, che gli potrà capitare: se pelliccie, sigari e champagne e tutto quel che di superfluo l'*oro* gli ha acquisito — pensate, a lui, povero diavolo, e l'indipendenza e la considerazione! — con soprammercato il disinteressato cuore della fanciulla amata nei tempi di miseria — se tutto ciò, dico, non soffocherà quei certi moti in lui di carità pura, quasichè fosse soltanto la miseria a suscitarli, se di tali soddisfazioni si satollerà da buon filisteo, o se a traverso la sazietà non prenderanno a irritarlo ancora una fame e una sete misteriose, e trascorrendo daccapo come un bambino dal riso allo sgomento non ripiglierà a saltabeccare ingenuamente, attonito e incompreso per «il gran deserto d'uomini», come prima, come sempre, irrimediabilmente solo.

Sia «tra le case aggiunte a case» e per «le strade che sboccano nelle strade» delle gran città grigie - sia per un sentiero fiorito nella gloria di maggio. Charlot lo troviamo sempre solo. Gli manca l'educazione famigliare di Robinson, nè ha il capo infardito di romanzi come Don Chisciotte per mettersi a vivere incarnando miti moralistici e cavallereschi. I suoi miti, lo sappiamo, nascono dalle più triviali necessità; la sua morale si fonda massimamente su di un salutare terrore del *policemen*; i suoi costumi si ispirano a quel che i casuali incontri coi suoi simili gli hanno insegnato. E qui si appalesa un indubbio istinto di signore in questo Michelaccio, o piuttosto di *dandy*. N'è prova il suo vestito e la preoccupazione di galanteria nei gesti: come si cava i guanti, non importa se a buchi, come apre il portasigarette — dico la scatola di sardine che tiene alla seconda saccoccia posteriore e donde con cura estrema estrae una cicca. Questa raffinata esigenza di un modo di vivere civile, Charlot deve averla specialmente alimentata traendo esempio e insegnamenti a teatro o al cinematografo le rade volte che ci ha messo il naso, o nei restaurants frequentati più o meno a seconda delle disponibilità finanziarie (Ricordate quella colazione che tenta di scroccare colla moneta scivolata di mano al vicino di tavola e che dopo un precipitar di peripezie si rivela falsa!) Nei suoi atteggiamenti ritrovate il primo attor giovane e il tenore: stilizzazione di una correttezza assoluta, di una freddezza caricata. Perchè, non ha da piacere a nessuno; una eleganza gratuita, che niuno osserva, anche perchè sono le sue intenzioni massimamente a sostenerla, anzi diciamo pure a fingerla; questo straccione passeggia per le vie rivestito della pomposa nobiltà del solitario.

Per un pezzo fuor che padroni, complici, *policemen* non frequenta nè conosce; la sua parte è quella dell'inseguito. Tutti conoscono le sue *fughe* così indiavolate e pur così precise di tempo. Ma un giorno avviene che un involto di panni gli capita tra i piedi. E' tra le ammirevoli scene di Charlot. Lo si vede avanzare per un budello di strada tra le case alte, dignitoso e padrone del mondo, piedi divaricati come di consueto, passettini a molla, una mano al fianco, dall'altra la cannuccia maneggiata con disinvoltura. Si approssima fin in primo piano e colla cura che ho già detto, si cava dito per dito i guanti a brandelli e sta per mettersi delicatamente in bocca la cicca prescelta dall scatola di sardelle... Paf! dall'alto gli precipita addosso un rovescio d'immondizie. Niente. Che può toccarlo nella sua impassibilità? Una scrollatina di testa e di spalle, una spolveratina addosso colla punta delle dita, uno sguardo di sprezzo distante di sotto in su e starebbe per proseguire la passeggiata se da un involto ai suoi piedi non udisse uscire un gemito e un moto di braccine e gambuccie non apparisse fra le pieghe... Allora Charlot ha una mossa unica, indimenticabile; *leva di nuovo il capo in alto*. E' un attimo: questo stupore di Charlot che si esprime col lasciare solo indovinare con un moto del capo l'assurdità del suo pensiero che anche questo pupo gli piovve addosso non altrimenti delle immondizie, di lassù, da un Cielo anonimo, è di una delicatezza incomparabile.

Da questo momento incomincia la vita nuova di Charlot. Prima, farà di tutto per liberarsi dalla creaturina che la Provvidenza gli ha messo tra i piedi. Invano. E poi — o com'è fatto un bimbo?

Si siede sull'orlo di un marciapiede, leva in alto il fantolino reggendolo sotto alle ascelle e quello ride... Ah! che dolcezza di sorriso aperto di tutti i denti su questo viso di scroccone svergognato: due risa che si rispondono. Charlot si scopre un cuore paterno, accoglie il piccino nella stamberga, lo nutre, lo alleva, lo cresce furbo e delicato ad un tempo. Ma qual più deve all'altro: il Kid a lui, o lui al Kid che gli ha insegnato a dimenticarsi tutto in un altro? Si rammenti il distacco lacerante, e quel mirabile sogno di Charlot affranto sui gradini dell'uscio: quella trasfigurazione del reale in un Paradiso donde il Diavolo però non è bandito, sì che la felicità raggiunta s'inquina, il dramma scoppia tra le ali degli angeli in blusa, e anche un colpo di rivoltella parte che rompe a mezzo il volo di Charlot e lo atterra pesantemente.

Ma nel Kid era l'impaccio quel che tra il moraleggiante e il lacrimoso comportava la trama generale della vicenda e a cui Chaplin era estraneo. Nella *Febbre dell'Oro* Chaplin di nuovo signore assoluto, autore ed attore, realizza un'opera che può dirsi perfetta. La più segreta psicologia volta in termini strettamente realistici, ma su di un piano di fantasia pura.

Charlot deve aver sempre, seppur vagamente, sognato l'Eldorado. Un giorno si lega quattro arnesi in spalla, un sacco di juta gli fa da pellegrina: così bardato parte per l'Alaska e subito lo vediamo perdere l'equilibrio e sdrucciolare per un pendio nevoso. In fondo, gli s'apre dinanzi la pianura bianca sconfinata: ci s'incammina. Più solo di così...

Questo tema iniziale della solitudine, il noto motivo saltabeccante, come di oboe nello spazio atono, seguita continuamente a snodarsi, sviluppandosi via via in variazioni, attraverso tutta la *Febbre dell'Oro*, finchè si perde, o non lo si distingue più, nel gran finale obbligato alla Rossini. E le variazioni burlesche, anzi farsesche, rivelano subito al buon intenditore questo segreto tema ora disperatamente secco e nervoso, ora di una dolcezza lacerante! Alludo specialmente ai vari e successivi *incontri mancati*, trucco vecchio quanto la farsa. In quei momenti vediamo braccia tendersi, annaspare a vuoto, o se stringono alcunchè c'è sbaglio. Il *qui pro quo* da ridicolo si fa patetico. La commedia, secondo il dichiarato proposito di Chaplin, non è qui che l'immagine negativa della tragedia.

E' poi proprio d'oro che Charlot è andato in cerca nell'Alaska? Lui almeno, ne è convinto. S'immaginava, s'intende, come tutti del resto, che bastasse zappare e riempirsi le tasche. E invece subito lo ghermisce il gelo colla tormenta, la fame lo tortura, e gl'incombono le allucinazioni di un altro affamato che invano tenta di calmare coll'offrirgli una delle sue prodigiose ciabatte cucinate e servite a mò di pesce. Sicchè tornato il sole a splendere sul mondo, Charlot pensa che per far quattrini, pochi ma buoni, è più spiccio impegnare gli utensili al prossimo villaggio. E poi che vivere a ufo è pur sempre una bellissima cosa: ci pensa più a far fortuna ora che ha trovato chi gli affida in custodia una casetta! Una stanza sola, ma comoda, tepida, provvista da tutto: insomma un tetto un letto e di che sfamarsi. Ha mai avuto tanto Charlot! Che un domani stia maturando non ci pensa neppure. Ma che qualcosa gli manchi lo prova confusamente la prima sera che si avventura tra la folla del *saloon*. Compare Georgia: e Charlot sente che Georgia gli manca, che non ha mai cercato che Georgia, — Georgia, naufragata chissà di dove tra i cercatori d'oro e che pur passando di braccia in braccia e non solo tra i giri di valzer, si riconosce ogni giorno più infelice e cerca, perchè ci crede, l'amore.

Anche Charlot ci crede. Se fosse capace di riflettere — Dio lo guardi! — scoprirebbe di essere sempre stato innamorato: poichè quella che adesso è lì accanto a lui, e l'ignora mentre egli la guarda in tralice e annusa come un fiore fragrante ma troppo prezioso per non essere intangibile, è la fanciulla della copertina dei *magazines* illustrati, la eterna *Gibson girl*, non importa se qui veste il gonnellino da ballerina, la si immagina alla finestra di un *cottage* fiorito che sorride e promette carezze e baci: la felicità. Tutto e nulla attende da questa donna il candido Charlot; sicchè quando per un ripicco, di punto in bianco, Georgia quella prima sera lo invita lei a ballare, egli non dubita che il suo amore sia corrisposto immediatamente. Con quanto pomposo rispetto, con quanta dignità di cavaliere prescelto le cinge la vita! Gli parrebbe offesa stringerla a sè in pubblico.

Di qui comincia il malinteso sentimentale di Charlot, che perseguirà il suo ideale fatto carne attraverso alternative di speranza e sconforto, senza mai rivoltarsi contro chi gli sorride e poi dimentica, ma senza mai capire bene quel che succede: mentre a Georgia non parrà mai possibile di pigliar sul serio — a lei che cerca un uomo — un simile spasimante che ha l'apparenza di un fantoccio soltanto. E quel che più fa triste Charlot è la dolcezza dei suoi sogni. Basta a farci immaginare come egli viva famigliarmente coi fantasmi del suo desiderio, il sogno della notte di Natale, quando sulla tavola apparecchiata in onore di Georgia e delle sue amiche che gli si sono invitate a cena ed ora mancano al convito, s'addormenta come un bimbo, e se le sogna attorno in corona non già allettanti fanciulle-fiori, ma, fresche e dolcemente annervate come arbusti, *jeunes filles en fleurs*.

Georgia è il segreto polo magnetico di questa ultima opera di Chaplin; come il Kid lo era stato ma in un modo molto più segreto di quel che l'evidenza del titolo permettesse a tutta prima d'intendere. Tutto il Clownesco o, più precisamente, per dirla cogl'inglesi: the clowning — serve a Chaplin, anzi gli è necessario per ragioni di equilibrio, di economia. E' la precisione degli esercizi di superficie che gli permette di pescare così profondo coi suoi tuffi. Ogni perla che riporta a galla la scopre vincendo una partita serrata col caso. Ha un bell'asserire che tutto in lui si riduce a quel che chiama *istinto drammatico*. Così perfettamente lo è andato addestrando da giungere ad un'assoluta scioltezza e indipendenza nel suo doppio gioco fuori e sott'acqua.

Chaplin può perciò lasciar credere che la *Febbre dell'oro* sia un titolo adeguato e abbandonarsi alla conclusione nuziale del *happy ever after*. Quel che conta e rimane insoluto, e anzi solo così può durare, è il gorgo di tenerezza che unisce Charlot a Georgia e ad un tempo ne lo separa: il tema della solitudine struggente che si alimenta di sogno.

ORESTE.

LETTERA APERTA

a un "amì de l'Italie,,

Illustre signore Pierre Nothomb,
4, Rue du Meridien — *Bruxelles*

Ebbi, giorni fa, un volume, intitolato *Le Lion Ailé*, nella consueta uniforme dei romanzi editi da Plon-Nourrit. Siccome esso porta il vostro nome sulla copertina, e aveva il vostro grazioso biglietto da visita tra le pagine del frontispizio, suppongo che me lo abbiate fatto mandare voi, a fini recensorii. «Il mio libro — voi avete pensato — è di ambiente italiano, ed in esso si parla dell'Italia di oggi con simpatia. Mandiamone molte copie, per recensione, laggiù. Ricevono così di rado libri in omaggio dagli editori francesi! Resteranno lusingati, ed avrà gratis delle colonne di recensione sui giornali italiani, mentre sui giornali parigini mi tocca pagare gli *Echos literaires* un tanto la riga, come le inserzioni matrimoniali».

Ed eccovi accontentato, signore. Questa colonna non vi costerà niente. Niente, in quanto a denari.

Voi siete, dunque, un ammiratore dell'Italia, *un ami de l'Italie*, come si dice. Pretendete, poi, di amare l'Italia vivente, l'Italia della azione, non quella morta, dei musei; descrivete cortei e sagre, uomini politici e ricevimenti ufficiali: e vi augurate che ben presto, anche nel vostro paese, cioè nel Belgio, si produca un rinnovamento nazionale sul modello di quello italiano. Noi ci compiacciamo, signore, di questi vostri giudizi e di questi voti: ma vi preveniamo che non bastano a farci scompisciare di ammirazione per il vostro romanzo, come forse voi vi siete lusingato. Non tutti gli italiani hanno quella debolezza di vescica letteraria, su cui voi avete contato.

In qualità di «*ami de l'Italie*», avete deciso di scrivere un libro sul nostro paese. Tutti gli «*amis de l'Italie*» scrivono dei libri sul nostro paese. Un libro. Un romanzo. Questo romanzo; in cui avete messo a partito tutti gli spunti di qualche vostro viaggio fra noi, e perfino le diciture delle cartoline illustrate: e poi, la terrazza del Pincio, donde si vede «*la ville imperiale et sainte*»; San Pietro, con la colonnata del Bernini, «*qui prend dans ses grands bras l'humanité*»; il ristorante del Castello dei Cesari, gli affreschi riscoperti alla Chiesa di Santa Saba, le isole di Dalmazia, Zara «*qui brise ses murailles pour mieux respirer l'Italie*», la gondola dell'Hôtel Danieli, e infine il Leone Alato di Zara, con la inscrizione dannunziana. *Toute l'Italie*, la quale, per un romanzo, è sempre un bel terreno: per quanto un pò battuto, per quanto un pò troppo sfruttato, da Maurras a Valery, de Barrès a Paul Jean Jouve, però sempre un gran bel terreno per un francese.

E infine, nel vostro romanzo, avete messo una donna italiana, la signora Clara Nerti. La prima volta che l'avete incontrata, vi siete comportato in questo modo: «*Je regardais son visage, qui était grâce ed droiture, et son front de Botticeli* (sic), *et ses yeux à la Rosettih* (sic), *son menton romain. C'est cela que se cherchais hier. Elle était l'Italie et Rome. Je songeais: Trois mille ans de civilitation! Mille ans de plus que nous, peut-être...*» Ecco cosa guardate voialtri *amis de l'Italie*, nelle donne italiane. Ecco cosa pensate voi, quando una bella donna italiana vi passa dinanzi: agli anni di civilizzazione che essa rappresenta. Mille di più, o mille di meno... (Et les cuisses? Les jolies cuisses, ne vous interesse pas, Monsieur? Oh, tenez, nous avions toujour pensé que ça vous interesse beaucoup; nous y attachons beaucoup d'importance, c'est un tradition romaine, chez nous, de penser aux cuisses auissi, les trois mille ans de nôtre civiliations ne nous alourdissent pas en cela, ah non! Même on parle de cuisses dans une chanson guerrière assez répandue, qu'on chantait au front, et selon laquelle les cuisses de la femme de chambre, d'une femme de chambre symbolique, evidemment, on voudrait les faire servir comme «ringhiere del mio calessino...» Remarquez l'hardiesse de cette image, monsieur, ça pourrait vous être utile pour un autre livre).

Del resto poi, quando eravate con la signora Nesti, Clara Nesti, non pensavate sempre e continuamente a quei tremila anni di civilizzazione, di cui l'avevate fatta, alla prima occhiata, rappresentante e gerente. Una volta, rilevo a pag. 110 del vostro romanzo, vi siete accorto che «*son épaule luisait, si douce sous le baiser si pur du ciel*»; un'altra volta, voi dite a pag. 129, «*sous l'étoffe du léger manteau qu'elle portait toujours en ville sur ses robes, je goutai un instant la rondeur du bras nu*, un'altra volta, «*a travers les étoffes minces* — eh, eh, sempre questi contatti illeciti! — *son corps touchait le mien*; un'altra volta le avete detto: *laissez moi regarder vos yeux*»; e io credo, signore che anche nel vostro paese, quando si avverte solennemente una donna di lasciarsi guardare negli occhi, vuol dire che le si mette le mani sotto la gonnella. Ma per vedere, sentire, guardare, e fare queste cose così semplici, così ordinarie, così di ordinaria amministrazione amorosa, mio Dio, vi ce ne vuole a voi dello sforzo, e dei panorami italiani, e dei ricordi romani! Non potevate guardarle le spalle lucenti, se lo yacht del vostro amore vagabondo non era in vista delle coste di Dalmazia; non potevate tasteggiarle — mais oui, mais oui, allons, c'etait bien cela! — non potevate tasteggiarle il braccio rotondetto, se non eravate circondati dell'effluvio mistico del Battistero di Spalato; non potevate sentire quant'era sòda, se non eravate dinanzi agli angeli e ai santi degli affreschi di Santa Saba, sull'Aventino; e fin per guardarla negli occhi, cioè — come si spera, per il vostro onore — per metterle le mani addosso, avevate bisogno per mobilitare tutti i ricordi adriatici, e di dirle che i suoi occhi avevano «*la couleur de l'Adriatique*». Mai, mai, da quando leggo romanzi, e romanzi francesi, assistetti a una così completa utilizzazione di tutto il mio paese — monti e mari, monumenti e uomini — come scenario per le iniziative amorose di uno scrittore francese; mai, mai, vidi mettere così mellifluamente a partito, come ingredienti o cornice necessaria ad una azione erotica, da parte di uno straniero, i confessionali delle nostre chiese, le fonti battesimali dei nostri duomi, la cronaca politica dei nostri giornali, le canzoni della nostra gioventù, le corazzate della nostra flotta, e l'ombra dei nostri monumenti. Perfino quando raccontare come, e in qual modo, la signora Clara Nesti vi fece capire che assolutamente non vi voleva in camera al *Danieli*, voi avete bisogno del Leone Alato di San Marco, del *Pax tibi Marce Evangelista meus*, e delle memorie di Venezia dominatrice dell'Adriatico! Domando e dico, se c'è bisogno di smuovere tanta bella e gloriosa roba italiana, per dire che quella notte non vi siete messo indosso il vostro pigiama di seta più elegante; quello delle grandi occasioni; domando e dico se si può essere più saturi, più infarciti, più marci di cattiva letteratura sull'Italia, di quanto voi siete, signore!

Questo appunto, vedete, offende gli italiani di gusto non volgare, nel vostro libro, e in tutti i libri come il vostro, pur messi insieme con le migliori intenzioni di farci piacere, di farci onore. Questo: che voialtri considerate l'Italia, un pò, come il migliore ambiente, il migliore *décor*, il miglior contorno, per un romanzo qualunque, per una qualunque storia d'amore, quasi sempre inventata a tavolino; che, gira e rigira, voialtri capitate qui da noi, in corpo o in ispirito, sempre in viaggio di nozze, o con la moglie legittima, o con una signora Nesti qualunque; e che per giunta, quando onorate dei vostri sguardi una donna italiana, non contenti di guardare la donna, e di godervela, finchè lei ci sta, volete, e pretendete, e date ad intendere, che quella donna simboleggi l'Italia e Roma: o l'Italia del Rinascimento, o l'Italia dei Borgia, o l'Italia dei Cesari, o l'Italia dei Comuni, o l'Italia del Settecento, o quella qualunque Italia su cui voialtri avete letto più libri, e vi siete fatti una coltura specializzata. Voi, per esempio, signore, avete letto qualche giornale e qualche opuscolo di propaganda fiumana o dalmatica o nazionalista, e vi siete messo in capo di presentare la vostra Signora Nerti come simbolo dell'Italia rinnovata del dopo guerra: «*elle était l'Italie romaine, jeune, musclée, allante, joyeuse, pure et sainte*»; «*elle avait le genie de Rome*»; «*elle était une jeune Victoire romaine*». Così, quando voi vi compiacete dilungarvi a descrivere come le sentivate il braccio sotto la veste o le ginocchia a traverso «*les étoffes minces*»; volete presentarvi non solo come profittatore di tutta quella grazia di Dio in carne ed ossa, ma quasi come amante dell'Italia romana, del genio di Roma, eccetera; non vi contentate di flirtire con una donna di ciccia, no, vorreste flirtare anche con una giovane Vittoria Romana, accompagnate le vostre velleità amorose con le dilettaioni intellettuali; vorreste insomma, descrivere come voi avete cercato di fare all'amore con una bella signora d'Italia, e come avete anche fornicato con il simbolo dell'Italia. Noi crediamo, che se davvero foste diventato l'amante di Clara Nerti, non vi sareste appagato, no, di una camera di albergo qualunque: ma una volta avreste voluta possederla in un angolo solitario del tetto del Duomo di Milano, un'altra volta sul terrazzino della Torre pendente a Pisa, un'altra volta in una delle «Cento Camarelle» della Valle Adriana a Tivoli, un'altra volta sotto la tettoia del *Lapis Niger* nel Fòro; e così via, avreste voluto consacrare col vostro amore tutti i più famosi asterischi del *Baracker*, e avreste messo insieme, se non un figlio, un nuovo libro sull'Italia, il paese degli amori decorativi e monumentali.

E noialtri s'intende, gente d'Italia, a far quel tale mestiere. Perchè questa, in fondo in fondo, è pur sempre l'idea che avete di noi: e poveretto, avete bel farci dei complimenti, a proposito e a sproposito, tant'è ci cascate; e il chiodo, che gli italiani sian contentoni di servir da ruffiani, non vi si sconficca di capo. Oltre tutta l'aria del vostro libro, basta un episodio per provarlo. Ecco come voi descrivete in che modo incontrate l'amato bene in una chiesa di Roma:

«*La porte de bois etait fermée. Je frappai fort. Sans doute la gardienne dormait. Non pas. Un large vantail s'ouvrit aussitôt. La vieille femme disait:*

— Signor, la Donna est la depuis longtemps.

— Elle m'attend! lui dis-je en riant. Voici cinq lires, laissez-moi prier».

Ebbene: vi diremo, signore, che degli appuntamenti in Chiesa ne abbiamo, modestamente, avuto qualcuno anche noi (c'est une tradition de la civilisation romaine, ça fait peut-être trois mil ans qu'on fait l'amour dans les église mil ans plus que chez vous); ma donnette, che facessero da mezzano a questa maniera, e così alla svelta, e così alla prima, non ne abbiamo incontrate mai, mai, mai. Soltanto voialtri francesi, *amis de l'Italie*, quando capitate quaggiù, le trovate al fiuto, o forse le inventate, per quella vecchia idea che vi fate di noi, di cui più sopra si diceva. Trovate tante altre cose, che non esistono! Trovate, per esempio, (pag. 47) dei vetturini romani che vi trattano di Eccellenza; giuriamo che non è vero. Trovate (pag. 158) dei soldati che vanno attorno in libera uscita, e passano, «*fiers, mangeant des gelati*», e anche questo, giuriamo che non è vero, per la doppia ragione, che non si può passare «fieri», mentre si mangia un gelato; e perchè i soldati italiani hanno, se permettete, una elementare nozione della disciplina, che vieta ad essi di passeggiare leccando sorbetti. Ne trovate tante, di queste cose agre, che se poi ci diceste anche cento volte di più che siamo discendenti di Roma, i denti, a noi, restano allegati lo stesso. Come ci è successo col vostro romanzo.

E abbiamo finito.

Ah, ancora una cosa. In italiano, si scrive «*piazza*» e non «*plaza*», come scrivete voi; «*una carrozza*», e non «*una carozze*»; «*amarissimo Adriatico*», e non «*amarissima Adriatico*»; e i fascisti cantano «*Giovinezza, giovinezza*», e non «*Giovenizza, giovenizza*»; chè per fargli trovar la rima, bisognerebbe dir poi «*bellizza*», e non sta. Sono piccole mende; in un capolavoro passerebbero. Ma il vostro romanzo, che non è davvero una *bellezza*, e neppure, poverino, una *bellizza*, ne resta schiacciato.

Abbiateci, signore, con molta gratitudine per il gentile dono, che resterà fra i più cari ricordi della nostra attività di pubblicisti

di Voi devotissimi.

*

La Poesia di Gainsborough

In un'epoca in cui il suo grande rivale, l'intelligentissimo Reynolds, creava per gli inglesi una scuola di pittura e di cultura artistica, il destino di Gainsborough fu di lavorare contro corrente. Seppe trovare la sua strada quasi magicamente, nonostante la notte. Nel suo buon gusto c'è più l'indovino che l'uomo di cultura: tra i fiamminghi (Rubens e specialmente Van Dyck) cercò i suoi maestri, ma l'idea fissa della sua nostalgia gli faceva sognare gli italiani che avrebbe trovati in un viaggio in Italia, mai effettuato. L'amore per i toni più freschi dell'ambigua giovinezza di Tiziano ci sorprende appena si entri nella grande sala della National Gallery o a Wallace.

Anche Hogarth lavorava contro corrente tra tentazioni letterarie, approssimazioni pittoriche e trovate di polemista, ma Hogarth è un uomo antico, consolato dal suo umore bisbetico, dalle sue arrabbiature di moralista, dalle canzonature stesse che giocano al suo buon senso.

In Gainsborough si sente una inquietudine di decadenza, una malattia sottile di incontentabilità. Solo la pittura e la musica possono dargli un sorriso pacato, non nutrito di tristi presagi e di commozione dolorosa.

E' l'artista moderno sereno e inconsolabile, ingenuo e sottile, lavoratore assiduo e insaziato. E' pittore nato (ma non pittore facile). Non scrive, non teorizza, non cede alla vita di tutti i giorni. L'istinto, messo dinanzi a una tela, sa dove vuole arrivare: e non vi *arriva* mai, per la tenerezza ch'egli nutre ansiosamente per l'ineffabile. Così le sue ricerche, non mai teoriche e non mai organizzate, non hanno toccata la sua *grazia*, quella poesia che lo teneva lontano dal perfetto mestiere di Reynolds.

Non si riesce a pensare che Gainsborough potesse fare in un anno i cento ritratti che fece Reynolds. Pensoso e malsicuro anche ripetendo un soggetto egli aveva bisogno che lo seducesse il mistero di una nuova freschezza.

Cercò dunque trepidamente i misteri dei suoi paesaggi idillici come delle sue donne sottilmente enigmatiche: e nulla è più enigmatico della semplicità di quest'uomo di poche idee, non raffinato, non intellettuale.

Si pensa alla sua fanciullezza in una modesta famiglia di provincia. Una famiglia intelligentissima; padre e madre quasi artisti, due fratelli inventori (di una macchina a vapore e di un aeroplano). Così da una piccola borghesia aperta, singolare, sono venuti quasi tutti gli altri: Hogarth, Reynolds, Turner. Nessuna educazione letteraria pesò sulla loro ispirazione, invece una singolare nobiltà e audacia ricevevano dalla loro classe, e nelle famiglie non trovavano contrasto ma orgoglioso consenso. Si sa che il padre di Turner si votò a conservare i quadri del figlio.

Nella felice giovinezza l'ispirazione del Gainsborough si annunciò infallibile: la leggenda dice che a quattordici anni aveva disegnato tto i paese. Messo a guardia dell'orto paterno lo schizzo che egli fa in pochi secondi di un ignoto venuto a rubare servirà per farlo riconoscere ed arrestare. Per fuggire la scuola e andare per i campi sa imitare impeccabilmente la calligrafia paterna. Poi, sposato felicemente, rinnova a Londra questi prodigi, diventa l'idolo dell'aristocrazia.

Ebbene, questa non è che un'immagine della sua biografia. In questa leggenda goethiana ci riesce impossibile sapere che cosa pensasse quest'uomo per nulla goethiano. Ci piacerebbe immaginare un'altra leggenda più intelligente: la tristezza del suo esilio tra gli uomini, la sua indulgenza affettuosa, la sua fedeltà all'arte e la sua sofferenza costante e sincera sotto l'aspetto sereno e il gioco infantile delle emozioni da cui si lasciava prendere.

Questo disegno della sua sotterranea sensibilità trova forse una conferma nelle parole che disse a Reynolds morendo: «Noi andremo tutti in cielo e Van Dyck sarà lassù!»

Non sapeva trovare nella vita di tutti i giorni, come Reynolds, una pace laboriosa. Lo inseguiva a Londra il ricordo dei campi, l'idea del paesaggio. Era disgustato di ritratti. «Ahimè! queste belle dame, con il loro «the» i balli, la caccia al marito, mi ruberanno i miei ultimi dieci anni, e forse senza neanche trovare marito».

Non poteva piegarsi al mestiere, quando tutta la sua arte era fatta di intuizione pittorica del non compiuto, del non chiarito, del non facile. Così le sue ricerche tecniche furono sempre umili e misteriose. Spesso dipingeva di notte alla luce delle candele. Le questioni di sensibilità e di armonia avevano per lui più fascino che il problema del soggetto: e non cercò mai quadri storici o mitologici.

Le donne di Gainsborough non sono meno sensuali o mondane di quelle di Reynolds. Distinguere così i due pittori per varietà sentimentali non sarebbe molto arguto. Invece le donne di Gainsborough sono più limpidamente taglienti, più distinte e distaccate. Onde il loro aspetto di riserbo, di finezza aristocratica, di sconcertante lontananza. Bisogna che questo pittore di paesaggi ambigui sia esaltato dalla bellezza delle principesse che dovrà ritrarre. Allora c'è il miracolo che dice Ruskin: la mano di Gainsborough leggera come una nuvola, rapida come la luce di un raggio di sole. *Perdita*, Mrs. Siddons, la famiglia Baillie sono le opere di questo miracolo luminoso. La figura di Mrs. Robinson, *Perdita*, in *deuil blanc*, come dice un critico francese, resta inseparabile dalla sottigliezza sconcertante del suo pittore, un primitivo europeo, un capostipite senza passato eppure nostro contemporaneo.

Il segreto dei suoi toni d'argento e dei suoi colori freddi appare un poco nel suo metodo di osservazione di espressione. Si affidava al proprio scrupolo per attendere il momento felice e ispirato. Trasportava tardi lo studio sulla tela definitiva, da più studi preparatori ad olio; formava contemporaneamente tutte le parti del quadro, e le portava avanti, come dicono i pittori, insieme: nel ritratto lasciava incerta la testa, senza impazienza, finchè venisse il momento giusto, il momento dell'ineffabile come egli doveva credere, timido cercatore.

Arte così trepida e ritrosa pare votata alla salvezza dell'anima e della nascosta poesia: «Noi andremo tutti in cielo e Van Dyck sarà lassù».

PIERO GOBETTI.

Preghiamo caldamente gli amici di respingere il giornale o di inviarci l'abbonamento e non conosciamo amici ver all'infuori degli abbonati.

OPERE E CIANCE

Propositi d'eccezione

Fallite le sue trattative col Placci, il Silva, giovane autore miope e biondo, non si scoraggiò; e si recò dal Lembo che, prossimo alla quarantina, era il primo cronista d'un quotidiano della sera.

Il Lembo lo ascoltò con un sorrisino pacato: scosse il capo: e poi, facendo ciondolare tra il pollice e l'indice gli occhiali:

— Tu sei — gli disse l'ineffabile prodotto storico del tempo nostro. Tu vuoi fondare un teatro d'eccezione. Vent'anni fa, invece, avresti voluto fondare una nuova rivista letteraria. Forse tra vent'anni i giovani Silva vorranno nobilitare la cinematografia o la radiotelefonia con intenti d'arte trascendentale: e dopo altri venti la nuova generazione dei Silva tornerà forse all'idea d'una nuova rivista letteraria. Ah, questo teatro italiano, a detta di molti tanto vittorioso e fecondo, di quanto male è padre! Almeno, vent'anni fa, importunavate soltanto un tipografo e dei probabili abbonati; ora v'occorrono un locale, degli attori, degli scenografi, e, quel ch'è più grave, un pubblico vero e proprio, in carne e ossa, che si presti ad ascoltarvi.

— Insomma, tu non vuoi saperne.

— Io son disposto a venire nel vostro tempio per farvi la comparsa, il bigliettario, il macchinista, la maschera, il cassiere, il trovarobe, il maldicente, lo scenografo; sono dispostissimo a non venir mai alle vostre rappresentazioni e a dirne un gran bene: ma ti avverto che io la penso esattamente come il Placci.

— Quell'imbecille !...

— Sissignore, sissignore. Dei nomi del vostro eventuale repertorio il Placci ricordava soltanto Ibsen e Pirandello. Non mi è stato difficile di ripetergli gli altri: Sarment, Crommelynck, Vildrac, Claudel, Strindberg, Maeterlinck, Kaiser. E se ancora aggiungo Shaw e Lenormand, e magari il malinconico autore di una Sacra Rappresentazione, credo d'aver bell'e definito il tuo repertorio d'eccezione.

— Eh sì, press'a poco.

— L'ottimo Placci, invece, dice che un teatro d'eccezione o no, non può reggersi senza Scribe e senza Sardou. Io dico che un teatro d'eccezione, veramente d'eccezione, deve rappresentare soltanto i drammi dello Scribe e del Sardou: e del Bernstein e del Rostand.

E con ciò il Lembo, truce e severo, aveva insaccato le mani nelle tasche dei pantaloni, aggirandosi a gran passi. Tanta ferrea convinzione emanavano i suoi atteggiamenti che il Silva s'era rannicchiato sulla sua sedia, un pò impensierito:

— Carissimo Lembo, io ti ringrazio e spero...

— E sta' seduto, chè non ho finito! — e ricacciò sulla sedia il Silva che incominciò a farsi crocchiare le nocche delle dita, con un condiscendente sorrisino.

Il Lembo, ora, s'era fermato come estatico, lo sguardo al soffitto, le braccia alzate sopra il capo:

— Ah, io sogno l'interpretazione di Dora o le Spie con luci psicologiche, scenari sintetici e atteggiamenti ieratici! Ma pensa a quello che dev'essere il cosidetto dramma borghese smantellato della scenografia tradizionale, dei gran gesti, degli urli, delle lacrime e dei sorrisi troppo eleganti! Recitare ogni cosa con pause e silenzi interminabilmente significativi: giacchè tra una battuta e l'altra per lo più avvengono tali rivolgimenti psicologici, tali ovvii tremendi trapassi che, a volerli veramente giustificare in una loro euritmia, bisognerebbe, talvolta, frapporre tra una battuta e l'altra almeno un atto intero. E quali nuovi effetti si avrebbero, quali impensate meraviglie quando un direttore di teatro veramente degno di quel nome consacrasse ogni sua cura a battute come questa: «La carrozza del conte dovrebbe essere in giardino, dove Gastone giuoca al tennis con Liliana, da poco tornata dal collegio; forse perciò Marina non s'è ancòra fatta vedere». Ah, tutte queste Marine, Marie, Luise e Annabelle, questi Gastoni e Giancarli con tutti i loro cognomi morbidi, generalmente al plurale! Dir loro: questa è una panca, quello è un fondale verde: quindi siamo in un giardino, così come ha voluto il vostro autore: pensate e parlate. E pensate prima di parlare. Riuscire a rappresentare il vero angoscioso dramma di ogni personaggio costretto a pronunciare proprio quella sua tal battuta!

A simili sfuriate il Silva era avvezzo; e il Lembo continuò, accennando col dito a un'altra sottile possibilità del suo metodo:

— E contemporaneamente non trascurerei le ultime primizie. Ambientare una buona volta i drammi del Rosso di S. Secondo tra scenari realistici, con un tono di recitazione borghese, pacata e noncurante; parlare delle zolfare e degli allucinati tormenti della carne come di cose risapute e ristucche, far parlare gli zolfatari e le avventuriere come uno zolfataro o una avventuriera qualunque. Smontare ogni cerebrale qui pro quo, svelare tutta l'aridità di molte farse metafisiche; togliere la cornice al giovane teatro per appenderlo in quella del solito boccascena: e mostrarlo qual'è. Queste sarebbero imprese sacrosante e stupende!

— Con le tue ironie nè l'Antoine nè il Copeau non sarebbero riusciti a nulla.

— Il cosidetto vecchio teatro con tutte le sue fronde storico-decorative — che io disprezzo, ma non eccessivamente — ha radici saldamente infisse nei gusti del pubblico che l'alimentano; e non crediate di poterli mutare offrendogli qualche mediocre spettacolo che talvolta lo delude, talvolta lo disorienta, ma che lo fa poi sempre tornare più fervido alle sue antiche passioni. Perciò, non conosco teatri meno d'eccezione del Teatro Libero, del Teatro d'Arte, del Vieux-Colombier e dell'Indipendente.

— Ma anche noi...

— Non è vero. Per voi sarebbe un successo il riuscire a decorare la vostra sala come quella d'un tabarin o d'un bar americano: e il darci delle luci e delle scenografie degne d'un bar americano o d'un tabarin. Troppo poco, caro Silva. A meno che non possiate rivelarci dei nuovi poeti, dei nuovi attori e dei nuovi scenografi.

L'aveva accompagnato fino alla porta. Il Silva scese le scale un pò dubbioso e impensierito. Dal Lembo non aveva mai sperato gran che: ma la sua fede era scossa. In quella parola «eccezione» ora presentiva l'ostile compatimento che la sua impresa avrebbe incontrato in quella città, in cui l'arte non aveva mai avuto grandi risonanze; e pensò che, invece d'un teatro d'eccezione, sarebbe stato meglio accolto un teatro sperimentale. Tanto più che, per fortuna, in quella città ancora non c'era.

MARIO GROMO.

"I LUPI „ novella di Boris Zajtsev

«Lo Chopin della letteratura russa» lo definì la Koltonòvskaja. E Concetto Pettinato, nel suo libro su «La Russia e i Russi nella vita moderna», gli attribuì come qualità dominanti il lirismo delicato, la malinconia dolce, la musicalità dello stile, la femminilità del temperamento, la tendenza alla rassegnazione e alla rinuncia: tutte qualità che lo renderebbero in grado notevole rappresentativo del suo popolo. Questi giudizi, che sono del 1914, non esauriscono l'arte di Zàjtsev — la cupa e selvaggia tragicità umana del racconto di lupi che pubblichiamo n'è forse una prova — ma sono, in complesso, esatti. Zàjtsev non è il poeta della lotta, della ribellione e dell'azione; è piuttosto quello della intimità dolorosa o gioconda, dell'idillio sereno e della nostalgia contemplativa, del dolore chiuso e della gioia espansiva, della felicità a cui bastano un raggio di sole e una fiamma d'amore, spesso delle passioni che si placano in una sfera più alta di rinuncia e di conciliazione.

Boris Zàjtsev ha 45 anni, essendo nato nel 1881 (ad Orjòl: uno dei cèntri, con Mosca e Tula, di quella regione ch'egli stesso chiamò «la Toscana russa»). Pubblicò il primo racconto a vent'anni. Un suo volumetto di novelle assai varie, dal quale son tolti «I lupi», fu stampato nel 1906 dalla casa Scipòvnik, editrice, poi, dei famosi «Almanacchi letterario-artistici», ai quali Zàjtsev collaborò assiduamente, anche con la versione di «Coeur simple» di Flaubert. Parecchi altri volumi di racconti, in parte di soggetto italiano, un volume di ricordi d'Italia e un romanzo, «Terra lontana», pubblicati sopratutto dall'editore Grzebin, apparvero successivamente. Dal 1921 circa, Zàjtsev vive all'estero, collaborando alle riviste russe così dette «dell'emigrazione», specie alle monumentali «Sovremènnyja Zapiski» («Annali Contemporanei») di Parigi, da ultimo con una bella rielaborazione della leggenda cristiana e romana di S. Alessio «Uomo di Dio», tanto popolare in Russia ancora oggidì quanto nella Francia del Medioevo. Nel 1925 lo troviamo in Provenza. Presentemente dev'essere a Riga, direttore letterario della rivista «Perezvòny» («Lo scampanìo»). Di lui si hanno in italiano, oltre a «La morte», già citata, «La sorella» e I campi elisi», infine uno studio su «La letteratura russa contemporanea», tutte traduzioni del Lo Gatto (rispettivamente in «Delta», Fiume, 1923, n. 5; «Mezzogiorno», Napoli, novembre 1923; «Russia», Roma, 1923, n. 3-4). Di Zàjtsev pubblicherà un volume di racconti scelti la nuova casa editrice «Slavia» di Torino.

Durava già da una settimana. Quasi ogni giorno li accerchiavano e prendevano a fucilate. Scarniti, coi fianchi pendoli, dei quali sporgevano irosamente le costole, con occhi intorbiditi, simili a non so che fantasmi sui bianchi gelidi campi, essi s'insaccavano senza criterio dovunque capitasse, non appena venivano stanati, e si buttavano insensatamente qua là, aggirandosi sempre nello stesso luogo. E i cacciatori sparavan loro addosso con sicurezza e precisione. Di giorno s'appiattavano pesantemente nei cespugli che avessero solo un po' di folto, singhiozzavano di fame e si lambivano le ferite, ma la sera si riunivano in branchi e vagavano l'un dietro l'altro per gli sconfinati campi deserti. Un cielo cupo imbronciato pendeva sulla neve bianca, ed essi si strascicavano torvi verso questo cielo, che fuggiva, però, senza posa da loro ed era sempre ugualmente lontano e fosco.

Nei campi era greve ed uggioso.

E i lupi s'arrestavano, s'accovacciavano e prendevano ad urlare; questo loro urlo, stanco e malaticcio, strisciava sui campi, moriva alla distanza di una versta o di una versta e mezza, e non aveva la forza di volare in alto verso il cielo e di gridare di là la loro fame, le ferite ed il freddo.

II.

Era sera. Soffiava un vento sgradito e faceva freddo. La neve era rivestita d'una crosterella secca e dura, che appena scricchiava ogni qualvolta una zampa di lupo vi si posava sopra, e un lieve nevischio gelido innalzava serpentelli di fumo su quella crosta, spruzzando ridevolmente i musi e le scapole dei lupi. Ma neve, non ne veniva giù, e non era troppo buio: dietro le nuvole sorgeva la luna.

Come sempre, i lupi si trascinavano l'un dietro l'altro: alla testa un bigio e cupo vecchio, zoppicante per la mitraglia ricevuta in una zampa; gli altri, torvi e scorticati, cercavano con ogni cura di avanzare sulle orme dei precedenti, per non affaticare le zampe sulla crosta sgradita e tagliente.

Strisciavano, come chiazze scure, lungo i cespugli, lungo i vasti pallidi campi, sui quali il vento si sfogava in tutta libertà, e ogni arbusto solitario sembrava enorme e terribile: chissà se non avrebbe spiccato un balzo, se non si sarebbe messo a correre, e i lupi rinculavano rabbiosi, e ciascuno non aveva che un pensiero: «fuggire al più presto! ci lascino pur tutti la pelle, purchè io la scampi!»

E quando in punto, facendo irruzione in certi orti lontani, essi si imbatterono ad un tratto in un paletto che sporgeva dalla neve, con sopra un cencio diaccio, disperatamente maciullato dal vento, tutti, come un lupo solo, scavalcarono il vecchio zoppo, sbandandosi in varie direzioni, e frammenti di crosta volarono via di sotto alle loro zampe, scivolando con frusoio sopra la neve.

Poi, quando si furon raccolti, il più alto e magro di tutti, con il muso allungato e gli occhi dilatati dal terrore, si sedette in modo goffo e strano sulla neve.

— Io non vado più avanti — diceva egli singhiozzando e battendo i denti.

— Io non vado più, intorno è bianco... intorno è tutto bianco... non altro che neve. Questa è la morte. E' la morte questa!

Ed egli accostò l'orecchia alla neve, come ascoltando:

— Udite!... — disse.

I più sani e più forti, che, del resto, tremavano anch'essi, gli gettarono una occhiata di sprezzo e si trascinarono oltre. Ma egli continuava a sedere sulla neve e ripeteva:

— E' bianco intorno... è tutto bianco intorno..

Allorchè si furono inerpicati su per una lunga erta senza fine, il ventò fischiò ancor più tagliente alle loro orecchie: i lupi si raggricciarono, fermandosi.

Dietro le nuvole era salita in cielo la luna, e, in un punto di esso, s'infoscava una macchia gialla opaca, che strisciava incontro alle nubi: il suo riflesso cadeva sulla neve e sui campi, e v'era un che di trasparente e di malaticcio in quella mezza luce liquida e lattea.

In basso, in fondo al pendio, il villaggio appariva come una chiazza; qua e là scintillavano i lumi, e i lupi respiravano rabbiosi le esalazioni dei cavalli, delle mucche, dei maiali.

— Andiamo là, andiamo! — dicevano i giovani — fa tutto lo stesso... andiamo! — E sgretolavano i denti, agitando voluttuosamente le narici.

Ma il vecchio zoppo non permise.

Ed essi si strascicarono lungo il colle, allontanandosi, e poi di sghembo per un valloncello, incontro al vento.

I due ultimi lanciarono ancora una lunga occhiata ai timidi lumicini e al villaggio, digrignando i denti:

— Uh, uh, maledetti, — mugularono — uh, uh, maledetti!

III.

I lupi andavano al passo. Le nevi inanimate li guardavano coi loro pallidi occhi, qualcosa dall'alto mandava cupi riflessi, in basso scrosciava irosamente la sizza, scorrendo a zig-zag sulla crosta della neve, e tutto ciò aveva un aspetto come se là, nei campi, si sapesse con certezza che non v'era luogo dove alcuno potesse fuggire, e che non si poteva nemmeno correre, ma bisognava star fermi, inerti, ed ascoltare.

E ora parve ai lupi che il compagno rimasto indietro avesse ragione, che il bianco deserto, in realtà, li odiasse; che li odiasse perchè eran vivi, correvano, scalpicciavano, impedivano di dormire; sentivano che esso li avrebbe fatti perire, che vi era disteso, interminabile, per ogni dove e li avrebbe afferrati, seppelliti dentro di sè. Li invase la disperazione.

— Dove ci conduci? — domandavano al vecchio. — Conosci tu la strada? Ci porterai in qualche luogo? — Il vecchio taceva.

Ma quando il più giovane e sciocco dei lupatti si mise con particolare insistenza a muovergli quelle domande, egli si voltò, lo guardò cupo e di botto, con una specie di collera concentrata, gli diede, in risposta, un morso alla nuca.

Il lupatto guaì e si scostò, offeso, d'un balzo, affondando sino al ventre nella neve, che sotto la crosta era diaccia e friabile. Vi furono anche alcune risse: crudeli, inutili e incresciose.

Una volta i due ultimi rimasero indietro, e sembrò loro che la miglior cosa fosse sdraiarsi e morir sùbito; essi si misero ad urlare dinanzi alla morte, che lor pareva imminente; ma, quando quelli che li precedevano, e che ora si eran messi al piccolo trotto in direzione laterale, si furon ridotti ad una specie di filo nero che appena oscillava e tratto tratto spariva nella neve lattiginosa, i due solitari sentirono tale un orrore e uno sgomento, sotto a quel cielo che cominciava, in mezzo agli spruzzi di neve, proprio al di sopra delle loro teste e si stendeva da ogni parte, fra i sibili del vento, che entrambi raggiunsero al galoppo, in un quarto d'ora, i compagni, benchè i compagni fossero zannuti, famelici e furiosi.

IV

Mancava ancora un'ora e mezza all'alba. I lupi stavano in branco intorno al vecchio. Da qualunque parte egli si voltasse, non vedeva che musi aguzzi, occhi rotondi sfavillanti, e sentiva che pendeva su di lui qualcosa di cupo e d'opprimente, qualcosa che, se appena avesse fatto un movimento, sarebbe crollato, schiacciandolo.

— Dove siamo? — domandava qualcuno di dietro con voce bassa, soffocata dal furore.

— Ebbene! Quand'è che arriveremo in qualche luogo?

— Compagni, — diceva il vecchio lupo, — intorno a noi stanno i campi: essi sono immensi e non se ne può uscire d'un tratto. Credete forse ch'io conduca voi e me stesso alla rovina? Io non so con certezza, è vero, dove dobbiamo andare. Ma chi mai lo sa? — Egli tremava, nel parlare, e si guardava inquieto ai lati, e questo tremito in un rispettabile vecchio canuto era penoso e sgradevole.

— Tu non sai, non sai, — gridò ancora quella stessa voce selvaggia ed immemore. — Tu devi sapere! — Ed il vecchio prima che avesse avuto il tempo d'aprir la bocca, sentì qualcosa d'ardente e di aguzzo sotto la gola; a mezzo palmo dal viso gli lampeggiarono due occhi gialli, accecati dal furore, e immediatamente comprese ch'era perduto. Diecine di consimili zanne aguzze e ardenti si conficcarono in lui come una unica zanna, gli squarciarono e strapparono i visceri, gli staccarono brani di pelle: tutti si confusero in una sola palla che rotolava per terra, e tutti serravano le mascelle al punto che i denti stridevano. La palla ruggiva, e a tratti vi luccicavano dentro degli occhi, vi balenavano denti, musi insanguinati. L'odio e l'angoscia, che si esalavano da quei magri corpi lacerati, s'alzavano da quel luogo come una nube asfissiante, che nemmeno il vento poteva disperdere. Ma il sinibbio cosparse ogni cosa d'un nevischio minuto, fischiò schernevolmente, e si portò più lontano, ammucchiando la neve in morbidi cumuli.

Era buio.

Dieci minuti più tardi tutto era finito.

Volteggiavano sulla neve ciuffi di peli strappati, chiazze di sangue fumicavano lievemente; ma ben presto la sizza spazzò ogni cosa, e dalla neve non spuntava più che una testa coi denti digrignati e la lingua divorata; l'occhio spento, opaco, si congelava, diventando un ghiacciolo. I lupi stanchi si sbandavano in vari sensi; si allontanavano da quel posto, s'arrestavano, guardandosi in giro, e senza rumore proseguivano il loro vagabondaggio; essi andavano d'un passo lentissimo, e nessuno sapeva dove e perchè andasse. Ma qualcosa di orrendo, a cui non era dato accostarsi, aleggiava sui resti del loro condottiero e li spingeva incessantemente lontano nella gelida oscurità; l'oscurità li avviluppava e la neve ne cancellava le tracce.

Due giovani s'erano distesi sulla neve a una cinquantina di passi l'uno dall'altro e giacevano inerti come ceppi: essi si succhiavano le basette insanguinate e le gocciole rosse sui baffi s'indurivano, diventando ghiaccioli; la neve li percoteva sul muso, ma essi non si voltavano dalla parte dove non tirava il vento. Anche altri s'erano sdraiati sparpagliatamente e giacevano. Ma presero poi di nuovo ad urlare; ora, però, ciascuno urlava per proprio conto e, se uno di essi, vagando, inciampava nel compagno, si volgevano entrambi in direzioni opposte.

In diversi punti si levava ora dalla neve la loro canzone, ma il vento, che s'era scatenato e gettava contro i loro fianchi interi banchi di neve, con rabbia e scherno la sminuzzava, la lacerava, scaraventandola in tutti i sensi. Nulla si poteva scorgere nella tenebra, e pareva che i campi stessi gemessero.

(Versione dal russo di Alfredo Polledro).

BORIS ZAJTSEV.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926

IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 7 - Luglio 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

FRITZ von UNRUH

poeta della volontà di pace

I.

Vi sono epoche di transizione e di maturazione, in cui le più disparate tendenze e i più disparati sforzi vivono, ancora non chiari, nè coscienti di sè, sul medesimo terreno. La nostra è, letterariamente, tale. E queste epoche paiono destinate a produrre poeti che, se si impongono a noi, questo è più per quella volontà di rinnovamento che è nelle loro opere — sparse di poesia, ma ancora piene di troppi elementi intrusi — che non perchè esse ci appaiono, in classica limpidezza, opere di sola ed ingenua poesia.

Gli esempi oggi sono parecchi e la critica, quand'anche non possa giudicare l'opera d'arte se non con puri intendimenti estetici, deve procedere cauta se non vuole soffocare quello che di vivo è nella creazione poetica.

Ma è poi certo che, nelle condizioni d'oggi — se poesia è vita — ben più troveremo poesia in queste opere convulse e romantiche che non in una moritura freddezza classica. E ben più godremo di aver sentiti e interpretati — anche se con torbida irruenza — i problemi del nostro tempo, i problemi della nostra anima, che non se ci saremo appagati di pura forma.

Chi avrebbe oggi il coraggio di inseguire, ancora, per le chiare colline, «tra gli arcipressi foschi», il fanciullo alcionico? La vita è diventata anche per noi, se Dio vuole, una cosa molto seria.

Questo dissidio tra forma e contenuto e quest'ansia verso un approfondimento, incombono su tutta l'ultima poesia europea. Ma per lo più pare che gli scrittori restino inferiori al loro compito. Dove troveremo un poeta che si avvicini a noi come uomo, che senta il nostro dolore di uomini? Quali poeti hanno interpretato la guerra, che ancora oggi pesa così terribilmente sul nostro animo, quali hanno sentito l'angoscia del nostro dopo guerra? Ed è per questo che se troviamo in un altro clima letterario qualcuno che, ecco, sentiamo ha interpretato — in parte almeno — quello che è il dolore, la speranza, la fede di tutti, ce ne sentiamo commossi. La critica si fa sforzo di affetto.

E' stato scritto su questa rivista: «espressionismo e poesia di guerra sono, in Germania, congiunti. L'espressionismo ha veramente dato il meglio di sè a codesta lirica bellica.

Come realizzare più chiaro il vantaggio enorme che la poesia di oggi ha su quella di appena un secolo fa, che raffrontando, per esempio, le liriche di Alfredo Vagts con quelle di Teodoro Körner? Al contrario di quello che il lettore italiano potrebbe aspettarsi forse, le poesie germaniche di guerra sono così poco sciovinistiche, così antiretoriche, così intimamente *umane*, così fremeuti di orrore e di pietà, di fratellanza e di mistero che noi siamo indotti a concedere loro la palma tra il vaniloquio della produzione consimile pullulata in altri paesi, su cui la guerra è trascorsa suscitando pari strazio, ma impari potenza di trasfigurarlo in arte. L'espressionismo è veramente la poesia di *questa* guerra... (*E. Gianturco - La lirica tedesca contemporanea*). Sono parole vere. Forse a spiegare questo fatto ci può servire la vecchia osservazione di M. de Staël: «les nations de race germanique sont toutes naturellement religieuses». E quale stimolatrice di pensieri religiosi più forte che non la guerra! E una guerra che la Germania ha sentito, più di noi, in tutta la sua vuota terribilità.

Il senso della *inutilità* della strage pesa sulla nuova poesia.

Quale differenza infatti, nella stessa Germania, tra la lirica di Arndt: «Zu den Waffen: Zu den Waffen! — Zur Hölle mit den welchen Affen!» — a cui risponde dall'Italia: «Su nell'irto increscioso alemanno!»; e le parole con cui il più rappresentativo poeta tedesco di oggi introduce il suo libro di guerra in terra di Francia: «Pourquoi donc te laisser quitter le seuil de la patrie natale? — Parce qu'il est un chose qui, tous, nous lie: le sang... Parce qu'entre le berceau et la tombe, nous ne vivons tous qu'une seule vie, — voilà pourquoi j'ai confiance en ta route. Voilà pourquoi j'espère que sera compris le message de ton chant — le chant de nos tourments à tous — de même que, de part et d'autre, — au delà de la figure grimançante ou petrifiée de la haine — il y avait encore des hommes qui cherchaient la verité».

II.

Fritz von Unruh può essere considerato come una delle più nobili figure della letteratura contemporanea europea. La critica potrà malcontenta rifiutare gran parte dei suoi drammi, potrà distinguere molto di artificiale nelle sue opere di prosa. Non per nulla si è figli di un'epoca così torbida e si è stati catalogati tra i poeti espressionisti (viene quasi involontaria la definizione: espressionismo, ossia incompiutezza di espressione). Ma una cosa noi anche lettori stranieri sentiamo di vivo e di grande in Unruh: la profonda umanità della sua anima, e la sua sincerità energica.

Fondamentale, in tutta l'opera di Unruh, è il bisogno di *uscire*: fuori dai legami del passato e del presente — ad una nuova vita. Questo bisogno si può spesso mascherare in ideologie o *chimere* poetiche, ma lo sentiamo sempre, anche nei momenti più grovigliosi, chiaro, impellente ed energico, — motivo, più che di poesia esterna, di tormento interiore. — Così il pacifismo di questo poeta — ecco, lo vediamo porsi con una linea tutta chiara e salda — così che *l'energia*, la vita, ecco: sono dalla parte di chi grida pace, non di chi invoca la torbida guerra. Noi sentiamo che questa non è sovrapposizione politica ad uno stato d'animo interamente personale od idillico (così, ad es. il socialismo di Pascoli e di altri poeti), e non è un passatempo (il comunismo di Anatole France), ma è il tormento stesso del poeta che trova in questa presa di posizione il suo approfondimento, la sua verità.

Noi abbiamo del '14 una poesia di Unruh, arruolatosi nel 5.o reggimento Ulani: «Il mondo ha bisogno di noi, Ulani... — Il sacro dovere, noi lo adempiremo. — Parigi è la nostra mèta». E di questo combattente non si può dire che è la stanchezza che lo ha rivolto a nuovi ideali, fiacchi.

D'altronde l'energia con cui oggi il poeta si pone come «soldato della pace» egli l'ha posta in tutta la sua opera, che vibra, tutta appunto, di un immanente significato morale. Insomma — conviene ripetere quello che già da altri è stato qui accennato: — egli ha riportato *l'ethos* nella poesia tedesca. E lo ha riportato come poeta e non come moralista, ossia, non ha ragionato, ma ci ha portato i suoi problemi — drammaticamente — senza soluzione preordinata, ma con quella soluzione implicita che il tormento dell'uomo le imponeva.

Si può dire che sempre la poesia è autobiografia — almeno autobiografia interiore —, e «quand on parle de soi, la meilleure muse est la franchise»: Come di de Vigny si è potuto dire che il problema centrale, il frequente dissidio tra dovere di soldato e coscienza di uomo, è — come dice Croce — «piuttosto smarrimento e tormento dovuto a delicate sensibilità che non quesito teorico», in Fritz von Unruh abbiamo questo dissidio: dovere di soldato — umanità, allo stato puro, ossia, appunto non quesito teorico, ma tormento profondo e vibrante del poeta e, aggiungiamo, dei suoi contemporanei. Questa immediatezza può muovere alla poesia, ma come conservare la serenità di Goethe che, sotto il cannone che segna le tappe della pigra campagna di Francia, ha occhio per le indagini di scienza naturale — quando tutto il nostro animo è preso dalla tragicità orribile di un macello senza [illegible] dalla parete umida — gocciola sangue, [illegible] — dov'è la mano — che vi por[illegible]»

E' difficile parlare con la giusta misura di poeti contemporanei. Spesso l'identicità di pensieri, di propositi, fa velo alla chiaroveggenza del critico. Ma per intendere un poeta l'essenziale è porsi nel centro del suo mondo poetico e sentire di quanta verità questo sia permeato e con quanta sincerità sia espresso.

Il *problema militare* è stato posto a Unruh, come a de Vigny, se è lecito paragonare un poeta d'oggi al più grande poeta francese del secolo scorso, sin dalla nascita, dalla tradizione di famiglia: «je vis dans la Noblesse une grande famille de soldats héréditaires, et je ne pensai plus qu'a m'élever à la taille d'un soldat» — e quindi, poi, dalla carriera che ha seguito. Si può dire che la guerra non lo trovasse impreparato ai suoi tormenti.

Offiziere è il primo dramma. Il dissidio è tra la vita di caserma e la vita eroica che un giovine ufficiale sogna («a diciott'anni, mio padre era già decorato...»), e, nella vita di campo stessa, tra dovere e impulso libero. Non a torto la situazione è stata definita falsa: *l'eroicità* non sta nel combattere, come il dissidio fra dovere di uomo e dovere di soldato non si risolve nella difficoltà di interpretazione e di applicazione di un ordine. Ma quello che vibra in tutto il dramma è quel bisogno di *uscire*, di compiere la propria vita, che sarà uno dei temi di Unruh. E la forza drammatica si avvalora dall'essere le due volontà, caserma — vita eroica, rappresentate con eguale intensità, quasi uscite da uno stesso bisogno di vita. «Io volevo combattere per un'idea! Aprire una strada agli altri! Per questo sogno, io ho vissuto, servito... O rimane questa giubba solamente una mascherata...! Sentire io voglio... che sono ufficiale...» — «Adempi il tuo dovere... Non far paragoni! Percorri la tua strada senza titubanza... la strada diritta del dovere..... *Come* tu la percorri, *in questo*, mio figlio, sii eroe!»

Verrà la guerra a porre con ben maggiore intensità, e la rappresentazione dell'artista ne sarà tanto più completa, il problema del dovere. In *Offiziere* e in *Luis Ferdinand* la *liberazione* era intesa come la indicava il comune sentimento; il dovere, sia dovere eroico o dovere quotidiano, entrava nelle vie della tradizione.

La via *non* era così aspra *come* pareva. Luigi Ferdinando compie la sua *liberazione*, riaffermando la forza della legge morale, nella morte; ma egli ha per sè l'adesione della sua epoca e il compito del passato. Nella realtà, la morte del principe caduto a Sdalfelden è stata glorificata dai contemporanei: Madame de Staël dirà che: «l'ardent héroisme du malheureux prince Luis doit jeter encore quelque gloire sur ses compagnons d'armes» — dell'infelice guerra che condussa a Jena gli unici canti che rimarranno tra il popolo sono quelli a gloria del principe Luigi.

Anche l'ingenuo desiderio di gloria scomparirà nella realtà delle trincee. Quello che era desiderio di profondità e di verità, e che era schematizzato nel dissidio tra dovere e libertà (il dramma *Stürme* che pone questo dissidio, specialmente sotto la forma: tradizione — amore — libera ispirazione capovolgitrice dei valori tradizionali, è stato iniziato prima della guerra), dovrà percorrere un ben aspro cammino attraverso la dura realtà — ma così si perderà quello che vi era di ideologia, ed avremo la diretta esperienza del poeta. Alla nostra mente si può parlare di scopi guerreschi e della necessità delle cause di una guerra — la nostra anima chiede un perchè più profondo, cerca, se pure invano, una via d'uscita: «chi mi può indicare la strada? — chi sa trovare un rimedio, se tacciono le labbra di Dio?»

In Opfergang non abbiamo che una specie di diario: pochi mesi di guerra, un piccolo settore (ma quale!), semplici e pochi i personaggi, l'azione quasi annullata da questa semplicità, — brevi periodi, brevi tocchi, quasi nessuna descrizione, un fondere nel periodo violento quasi le opposizioni stesse della guerra — ci dà ancora di più il senso tragico delle battaglie. Dopo averlo letto, anche una sola volta, chi non sente che, ecco: Werner, Hillbrand, Kellner, il volontario sono diventati — per il martirio silenzioso di milioni di uomini — legione? Già prima in *Vor der Entscheidung*, poema drammatico (il dramma è quasi la forma naturale di Unruh) era «l'ulano» che percorre tutti i gironi della dolorante umanità, di questa umanità alla quale la guerra pare abbia veramente «guardato troppo a fondo nel cuore». Quello che nel poema era canto: «Dobbiamo patire la fame — e la malattia, — starcene gettati oziosi a terra, — soffrire il freddo, morire» in *Opfergang* è rivissuto nei particolari di ogni giorno, ma con non meno vigorosa drammaticità: arida e desolata.

Siamo ancora al problema centrale di Unruh: dovere, libertà: gli uomini, annullati dagli avvenimenti che tutti li dominano e li fanno strumenti («come il vento solleva le foglie e non permette che sostino, così sta, da oggi, dietro a voi una volontà che vi spinge»), si riconquistano nella loro vita interiore. E la riconquista di se stessi, contro questo Sturm che ci domina, attraverso il dubbio e lo smarrimento («in me cresce il dubbio. Ripugnante come un fungo di notte. Dieci volte al giorno io gli sfuggo. Cento volte egli ritorna»), quanto è più profonda e vigorosa! La forza di questa opera di Unruh sta appunto nella *mancanza di fede* — l'entusiasmo guerriero è caduto (ma come è rappresentato bene in tutta la sua ingenuità diciottenne!), ma non è neppure l'imprecazione inutile di un disincantato di poco coraggio — ecco: è la rassegnazione, che non è pigra, non si lamenta, ma trova in se stessa la forza per l'azione.

Si può comprendere così il perchè di tanta poca decorazione, di una solennità contenuta in limiti esiguissimi. Ma come rendere in italiano la foga concisa del tedesco di Unruh — uscito, come quello di tutti i moderni, dalla rivoluzione espressionista, e insieme così personale!

«Werner camminava senza armi, serrando i pugni, davanti alla truppa d'assalto, muto. Volgendo la sua testa, come quella di un'aquila indietro, ora a destra ora a sinistra, gettava ondate di raccolta energia sopra l'attacco e presso di lui il tamburino lo seguiva come sciolto da ogni legame. I suoi pugni violacei s'abbassavano sulla pelle del tamburo. Quello che suonava non era una marcia. Era la crescente espressione dell'orrore della morte. Orribilmente, ritornava a costringere il canto, spezzato e convulso, ad un solo ritmo, quasi uscito dal battito stesso ardente e crescente della distruzione. La fiamma covava sotto il bosco, ma non divampava ancora. — Un Blockhaus dopo l'altro fu ridotto ad un silenzio di morte. Le armi, grigie, d'acciaio, cannoni e mitragliatrici restavano abbandonate, senza direzione, immobili, dietro l'impetuoso movimento d'avanzata. — Come raggio di sole di maggio il volontario correva fra gli alberi, ora qui ora là, portando gli ordini del capitano. Il suo pugnale riluceva come metallo fuso. Ed avvenne che, mentre usciva da un Blockhaus, vedendo vicino a sè colpiti dei compagni, si precipitò in avanti, e la sua bianca baionetta trapassò tre petti di francesi. Sorridendo, come afferrato da una forza ignota, si appoggiava alla parete sanguinante, mentre Clemens gli gridava: «avanti, alla terza trincea!» «Li ho uccisi e non li posso guardare?» Clemens piegò i ginocchi, pesante, ma il clamore della battaglia lo tolse come un automa dalla sua vertigine. Afferrò per un braccio il fanciullo che fissava ancora quei volti irrigiditi, e lo ricacciò avanti nell'assalto».

Abbiamo nell'ultimo libro di Unruh una vigorosa descrizione di quella che era l'energia interna che animava (ed anima nel ricordo) i capi tedeschi di guerra. Tutta la severità di una scuola militare tedesca che preparava gli uomini alla guerra: «Sparta era l'esempio» — la rievocazione di un'energia capace di far devota tutta la vita di un uomo, sacrificio di tutti i segreti moti del cuore, ad un'idea, sia pure una idea di *guerra*. Il poeta che è *ormai* già un «combattente della pace» sa comprendere i suoi avversari. Noi andremo più in là — quasi vedremo nella vigorosa saldezza, in quella chiarezza senza illusioni, ma senza dubbi, con cui si pone per una via non facile, la continuazione di quell'ideale ascetico, e di un ascetismo operoso, di cui sono grande esempio i fondatori e i consolidatori dello stato prussiano. E a questa energia sincera che, come tutte le salde convinzioni, sa *comprendere gli avversari* e le disparate situazioni dobbiamo un senso drammatico pieno di nobiltà e, oserei dire, veramente creatore.

III.

Il libro di guerra (Opfergang) e quello di pace (Flügel der Nike) sono le due opere più complete e che ci attraggono di più; ma è forse nei tre drammi usciti dopo la guerra, che un critico dovrebbe ricercare il centro, caotico e convulso, del mondo poetico di Unruh.

In *Stürme* abbiamo la lotta tra l'amore e la legge — ma, confusione solita, l'amore umano, per una donna, è confuso con l'Amore, anelito al divino — e quindi tutto viene falsificato in qualcosa che si può anche chiamare retorica e in cui precipita, anche, il dissidio tra padri e figli, libertà contro tradizione, altro aspetto del dissidio Amore-legge. L'atmosfera del dramma, che vorrebbe essere shakespeariana e cosmica, finisce per essere soffocata dalle troppe parole, dalla troppa messa in scena, irreale, fatta di apparizioni e di spettri, Molte azioni, nessuna azione: il simbolo non si riunisce alla realtà. I personaggi finiscono per esaurirsi nel girare attorno ad allegorie. E' il difetto del dramma moderno (l'epoca dei *forsiesten Talente*, secondo la definizione goethiana per la letteratura di un secolo fa, per certi riguardi simile alla nostra, e delle violente, arbitrarie esperienze). La rappresentazione drammatica non riesce a liberarsi dalla realtà, dal *caos* che la preme da tutti i lati, e si appiglia a violente riforme esteriori per illudersi di raggiungere una vita autonoma. Ma nel soggiacere stesso quanta forza e quanta poesia qui abbiamo! Certe battaglie, anche perdute, nobilitano.

Guardiamo i due drammi: *Ein Geschlecht* - *Platz*. Qui, sopratutto nel primo, l'azione vorrebbe essere ridotta alla semplicità di una lotta tra principi elementari. Non uomini e neppure simboli, ma simboli fatti uomini. «La tragedia non è legata al costume di nessun tempo». Quindi: un capovolgimento di valori, un annullarsi di verosimiglianze e un esplodere assoluto di affetti. Affetti, e qui è la forza del poeta, altrimenti si cadrebbe in un pasticcio simbolico, che riescono a prendere una veemente intensità drammatica. Anche qui la guerra, la diretta esperienza del poeta, è al centro del dramma. La guerra scatena negli uomini le forze profonde e oscure, nate con noi, indissolubilmente legate, come la vita come la morte, alla nostra esistenza di *decaduti*, colpiti dalla maledizione del peccato. Quelle forze che la civiltà pacifica nel ritmo solito può comprimere, non illudersi di annullare — la guerra le fa esplodere con forza disordinata. Chi conduce al delitto è la stessa energia che nell'uomo, posto in faccia al nemico, con un'arme in mano, l'aveva trascinato in avanti — e chi chiede ora, inesorabile, la punizione è quello stesso potere che prima aveva onorato come un eroe, quel medesimo uomo, ancora tutto coperto del sangue dei nemici. Perchè, appunto, sopra questo scatenarsi di passioni e di energie elementari che la guerra risveglia, sta la legge, che le adopera ai suoi scopi. «Qual'è quel potere, che piega tutti gli esseri, finchè perdono completamente la loro propria volontà?»: la patria, in questo momento. L'una passione è glorificata: «si, più volentieri tu andresti oggi coi figli eroi, sorridendo in mezzo ai cittadini inginocchiati»; l'altra punita: «prima ci trascinano con violenza sulle vette vicino al sole, e quando il nostro petto si è disabituato alle valli, così che non può più sopportare il suo giogo da contadino, allora ci si colpisce il cuore con le leggi». Ridotto a questi elementi si comprende come il delitto si possa rappresentare con una violenza che non è cinismo, giustificazione assoluta (niente di più lontano da Corrado Brando), ma dramma. La madre può comprendere e, straziata, difendere — ma la legge deve passare egualmente. La ribellione bruta a questa legge finisce nella demagogia, colpevole e vile, anche se vittoriosa — invano si era gridato alla libertà: «ed ora voi oscillate tra bestia e Dio, miserevolmente, invece di sentire che dovete essere Uomini, nati per il godimento del vasto mondo, che si apre nel vostro petto». Attraverso al simbolo dell'Amore, approfondimento nella natura, c'è l'ansia verso una vita nuova che ci liberi l'avvenire, e c'è, sopratutto, l'oscuro sentimento dell'inesorabile tragicità del nostro destino.

Come in tutti i drammi di questo genere — in cui non è stato ancora trovato un sicuro equilibrio di forze di rappresentazione — l'idea, dirò così, filosofica, su cui si costruisce il dramma, se è un elemento, con tutte le sue esagerazioni ed oscurità, necessario, per l'incompletezza appunto dell'opera poetica — rimane sempre intrusa. Qui, ad esempio, l'Amore, per la solita confusione tra Amore e amore, altro che crear una nuova umanità redenta: dovrebbe condurre l'eroe — Dietrich — al fallimento. «Verraten um ein Mädchen».

La forza la troveremo quando il dramma sa liberarsi dalle scorie e ritrovare la vena umana. Allora gli elementi fondamentali rivivono in parole sincerissime ed energiche: la profonda violenza del peccato d'origine (l'eterno uomo), la volontà di liberazione dalla legge, la lotta tra dovere e libertà. Le due opere — che sono uscite dal tormento della guerra e del dopoguerra — con tutti i loro difetti e, sopratutto, l'incompiutezza, vivono come rappresentazione del dramma a cui la *nostra* umanità è stata sottoposta. La guerra ne è stata apportatrice e rivelatrice, e così: non il dramma singolo di questo o di quell'individuo, di queste o di quelle passioni, ma — nel titolo stesso: ein geschlecht — rappresentazione del tormento di un'epoca. Tormento da cui quest'opera esce ed è espressione nella sua stessa incompiutezza; ma appunto questo ci dice come profonda sia la sofferenza umana.

Già in *Vor der Entscheidung* era stata posta questa necessità di ribellarsi alla legge del passato e di ritrovare in noi — con la nostra più profonda umanità, la nuova legge. Ossia: è veramente eterna questa necessità che ci spinge alla guerra? A Kleist, il patriota — l'ulano risponde: «il tuo furioso comando di odio non ci commuove più — la riconciliazione ci unisce, e l'Amore apre alle muse un nuovo orizzonte».

La volontà di pace si poneva, cioè, mentre intorno cadevano milioni di uomini, come tutt'uno col ritrovamento di noi stessi; e la trilogia *ein Geschlecht* vuol essere il dramma di questa umanità che, brancolante, uscita dalla strage, ricerca se stessa. E il poeta sa talvolta elevarsi ad un altezza da cui questo cadere e risorgere è visto in tutta la sua profonda verità. Ed è vero: quello che vale per l'umanità, vale per noi, singoli uomini — nella nostra individuale colpa, nel nostro individuale cercare un miglioramento —. La prudenza parla: «Ognuno di noi ha nuotato, per provare le sue forze, sul mare, come te, l'occhio fiso a fantasmi! Il sognatore affondò, il perdente tornò indietro. Perchè la nostra vita, senza meta, è chiusa da ogni parte in un cerchio immutabile. Torna indietro!» — «Ah! posso io questo? Potè mai alcuno tornare indietro, dal sole alla luce fumosa di una lanterna notturna?» — Troppo profonda è l'umiliazione della pigrizia: «noi non abbiamo mai vissuto. Un tempo abbiamo sognato, forse. Oh, una volta — ...ed un giorno striscieremo fuori dai nostri letti — il corpo vive, l'anima è morta da lungo tempo, ci trascineremo zoppicanti per la strada, rosicchiando il nostro pane e la gente dirà: «guarda un po', già guarito e ben rimesso?»

Quello che nel dramma, ed era naturale, è solo accennato — ed era forse ancora più presagio e volontà che realizzazione poetica — rivive in un campo più proprio, nei *Discorsi* del poeta e nell'ultimo libro *Flugel der Nike*, libro di un viaggio a Parigi e a Londra. Fritz von Unruh si schiera così, decisamente, nel piccolo stuolo europeo dei poeti pacifisti.

Non è qui il caso di parlare dei problemi politici della pace europea. Quello che interessa è come il pacifismo di Unruh si pone al centro stesso della vita e del mondo poetico dello scrittore. La politica, l'idea della pace sono tutt'uno con l'animo del poeta e con la interpretazione delle cose che gli stanno intorno. Il suo pacifismo, il suo umanitarismo non sono semplice utopia o debolezza, ma ricerca di una volontà più profonda. E la violenza stessa dell'espressione pare voglia scoprire a forza il segreto dell'anima, mettere l'uomo di fronte a se stesso. Ne nasce un'armonia vigorosa, in uno stile pieno di forza scarna e nervosa: combattiva; che lascia scorgere nel suo stesso ritmo severo larghi orizzonti. La politica di Unruh può essere discussa; non è vero che i partiti non abbiano una profonda funzione storica — ed il pacifismo, anche il più energico e combattivo, rimane disarmato se non è sostenuto da organizzazioni e da necessità politiche ed economiche. Un pacifismo, pure così sentito e che sorge così commosso dalla terribilità della guerra e come sentimento del dovere, se è solo pacifismo, rimane essenzialmente intellettuale — incapace di suscitare l'adesione che di intellettuali isolati. Ma quello che Unruh ha inteso è come il pacifismo, come tutti i problemi politici, sia un problema morale — che non ha forza sulle folle se prima non è elaborato e profondamente vissuto nella coscienza dei singoli. «E' la pace una forza o una debolezza? — io credo la pace sia una forza». Alla pace deve essere dato lo stesso prestigio e la stessa forza che la guerra, attraverso il sacrificio, si è conquistato; «noi dobbiamo essere soldati della pace, non sognatori della pace! Combattenti, non letterati e pacifisti della pace!»

Quello che importa qui segnare è come questa energia di pacifista sia la logica strada del poeta e il termine integrale di una visione della vita, sforzo di apportare una energia nuova nella letteratura di oggi, in quanto pone come unico bene come unico tesoro da salvare i più profondi valori morali, il più profondo noi stessi. Ossia: non importa come noi pensiamo, ma con quanta intensità con quanta sincerità noi perseguiamo questo pensiero. L'arte è vita e la vita è arte. Non basta aver trovato la via giusta; bisogna che questo ideale sia risolto ed avverato in noi stessi (quasi verbo divino fatto carne: communionismo è la parola del poeta) in ogni atto della nostra vita.

Si è fatta troppa « arte per arte », cosicchè, per esagerato amore, si è finito per chiudere l'opera d'arte — e l'artista stesso — in una torre d'avorio, in cui, fuori della vita, una creazione poetica vigorosa non può trovare alimento. «Veri artisti sono combattenti all'avanguardia e pionieri».

E quello che vorrei aver reso del pensiero di Unruh è appunto questo: usciamo dalla *letteratura* per ritornare nella vita. «Non permettiamo che parlino oggi uomini che mentre noi stavamo sotto il fuoco delle granate, erano fermi alle loro postille estetiche, e mentre noi ci volgevamo indietro alla patria gridando il nostro tormento di fronte al pallido orrore della morte di milioni di uomini, essi ne facevano, calmi, commenti letterari». Perchè anche un loro possibile internazionalismo non ci commuove: «cosa vuol dire questa mangeria internazionale, dove l'un l'altro ci si fanno inchini e si combinano articoli?»

Le parole del poeta sono violente ed infiammate — ma a chi le guardi bene, sopratutto se ha seguito lo sforzo continuo con cui Unruh è arrivato a queste conclusioni, esse rinchiudono una verità — e una chiave per interpretare buona parte dell'ultima letteratura europea. Se la guerra e il pacifismo sono stati il problema di Unruh, il suo sforzo di liberazione e di approfondimento, vale per tutti i campi. Se Unruh sia riuscito a darci una grande poesia o una grande prosa, è ancora presto per giudicare, ma mi pare che possiamo trovare in lui un indirizzo ed un esempio. E questo è molto.

MARIO LAMBERTI.

SOFFICI A VENEZIA

« Eppure è evidente, per chiunque sappia pensare con una certa profondità, che, essendo le manifestazioni dello spirito umano tutte connesse fra loro e interdipendenti, ad ogni principio politico deve di necessità corrispondere un principio estetico, come glie ne corrisponde uno morale e logico, armoniosamente, come membro corrisponde a membro in un corpo vivo; e che dunque è cosa di massima importanza rendersi e rendere altrui chiaro quale sia questo principio, affine d'applicarlo in luogo di qualunque altro meno confacente, se non addirittura contrastante con l'insieme della dottrina, nell'applicazione e nel pratico concretarsi di questa ».

Così, saviamente, parlava su una qualche persa foglia di sicomoro, Ardengo Soffici tramutato, su quell'altare che ognun sa, in vaticinante Sibilla. E pensavamo a che cosa (sia per tener fede a questa bella massima, sia per seguire l'esempio di quella sua collega francese che mostrava, dopo aver dato il responso, un antro assai poco elegante) ci avrebbe ancora potuto mostrare di bello Soffici, dopo aver così vaticinato. In letteratura, è noto, il principio politico

empêtra si bien les serres du corbeau
que le pauvre animal ne put faire retraite:

ne nacquero solo dei filosofemi. Ma in pittura? L'ingenuo lettore poteva legittimamente attendersi il ritorno di maniere futuriste o, se queste fossero apparse ormai troppo ardite, di qualche loro equivalente più antico, estratto dai non mai ben chiusi arcadici serbatoi.

Ma ecco, in una sala della Esposizione di Venezia (dove egli aveva fatto giuro « modesto e irrevocabile » di non porre più piede — in eterno) venticinque suoi lavori, quasi tutti recentissimi, pare vogliano cancellare queste prevenzioni. Abbiamo tutti conosciuto, o creduto conoscere, (o almeno immaginato dai suoi scritti) questo artista d'istinto, mai sommerso dalle esperienze più varie.

Amavano trovare in lui un fattoriano di tenue vena, ma limpida; un toscano dell' '800, di quelli che, vissuti pienamente al loro tempo, alle prese con tutti i moderni problemi dell'arte, furon pur sempre legati per tenaci e occulti legami alla antica tradizione pittorica del loro paese. Parentela di razza: egli aveva, come quelli, « le caractère national, exact et attentif aux détails, plutôt que passionné », e molta semplice chiarezza di visione, e la solida aridità, un po' gretta, della sua terra, e, soprattutto, una mirabile immediatezza di percezione. La « infernale sensibilità » dei tempi del *Giornale di Bordo*, che gli faceva vedere, in un tòcco di giallo, tutti i cieli e tutti i soli, era, a nostro avviso, esagerazione; chè la sua natura paesana stava invece in un certo talento freddino e gustoso, e, ciò che è il più pregevole dono, nella non voluta nè mediata capacità di tradurre in termini pittorici i dati di una pur non eccessiva sensibilità. Non altro dunque che pittura: chiare ricerche di toni, non disgiunte da preoccupazioni formali: colore non inteso come valore decorativo, ma come luce; precisione di rapporti; incapacità di grandi costruzioni ma saporosa modestia: mancanza di tutto ciò che altri vorrà chiamare letterario, o altrimenti, e che è, insomma, eterogeneo.

Tale l'abbiamo conosciuto in tanti paesaggi e nature morte dipinte con la penna, ma pensate con pennelli e colori. Tale può apparire, a primo sguardo, la sala veneziana, un po' monotona, per altro, per la dolce luce giallina che smorza le differenze in una uniforme velatura di antico. Tali, se ci facciamo a un esame più particolare, ci sembrano, ad esempio, *Boccale e limone*, *Pagliai*, *Dalla mia finestra*, e, qua e là, particolari sparsi nei piccoli quadri. E vien caso di porsi allora il problema col quale abbiamo cominciato; e argomentare che forse in pittura, per quel tanto di manuale, di tecnico, di alieno da concetti e formule che caratterizza quest'arte, sia, malgrado tutti i « principii », assai più difficile che nell'esercizio dello scrivere sviarsi e perdere ciò che ormai era acquisito; che la mano stessa e il mestiere possono far dimenticare la cattive abitudini mentali, o essere almeno efficaci mezzani di pensieri e di opere, e maggiormente quando, come in questo caso, sia di tanto aumentata la quotidiana applicazione. E vien sopratutto fatto di pensare che questo « innocente profeta » sia tale solo alla superficie, e che, per usare una frase di un suo autorevole nemico, Soffici sia assai più « filius loci » che « filius temporis »; e che, avendo fatto sacrificio di attitudini a lui meno essenziali, la sua natura locale e limitata si manifesti ancora nella forma più istintiva, in termini pittorici:

... tant le naturel a de force
Il se moque de tout, certain âge accompli
Le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli.

Argomenti, come ognun vede, non tutti persuasivi e logici, ma accettabili, perchè consolanti.

Pur tuttavia, se il dubbio ci spinga a un più attento esame, avverrà, se non ci inganniamo, si ritrovi un certo mutamento e quasi rovesciamento nell'animo di Soffici pittore. Abbiamo mostrato quali siano le doti native del pittore toscano, e come si realizzino, per quanto in grado diverso, in alcuni paesaggi e nature morte; ma le cercheremmo invano, o le ritroveremmo offuscate e contraddette nei quadri di maggior mole. Qui abbiamo, al contrario, qualcosa di precisamente opposto: invece di immediatezza, una ricerca tutta voluta di monumentalità, di armonia, di decorazione. Questo in misura minore in « Ragazza portante una mezzina d'acqua », alquanto scorretta peraltro, e nella « Toilette del bambino », (dove abbiamo invano cercato le ombre seicentesche care a Ugo Ojetti), in misura maggiore in « Donne Toscane che conversano davanti all'uscio ». Qualcosa di programmatico, di intenzionale si frappone fra la visione e la pittura: ma la perduta spontaneità non si compensa. La monumentalità si riduce a facili simmetrie, a immobilità di figure impoverite di senso particolare e di vita; l'abilità decorativa non va oltre qualche falsa trovata di colore, come il rosa della porta in quest'ultimo quadro.

E' uso comune, oramai, « inserirsi » nella tradizione, cercare progenitori ideali. Soffici pare abbia seguito la corrente, e si sia scelto un modello. Anzi, ha trasformato in modelli esteriori quelli stessi da cui derivava in modo tutto nativo e interiore: i toscani, Masaccio. Borghese moderno, egli ha pur nel sangue un po' del sangue dell'avo che fu alle Crociate, ma dell'avo egli vuole imitare anche il passo e il costume, e indossar l'arme che più non s'usa. Egli crede ritrovar sè stesso attraverso ricerche difformi dalla sua natura. Se vorrà proseguire nel viaggio che dice di aver appena incominciato, gli converrà ripetere per sè le parole che egli stesso pronunciava per altri, e di ben maggior volo: « l'istinto pittorico è talmente la dote fondamentale del nostro artista, che non è se non profondandovisi tutto ch'egli arriva talvolta a ricollegare il proprio col più antico ed elementare genio della razza ».

Per ora i suoi lavori risentono della contemporanea presenza e discordia del vecchio Soffici che si affida agli occhi, che gli danno già fatte e perfette le « sintesi realistiche », e del nuovo, che si affida al « principio estetico corrispondente » e che guasta l'opera del primo. Non sarebbe qui, forse, « le trou de la Sibylle »?

C. L.

Lettera di Silvestro Gallico

ai suoi amici sui libri che legge

II.

A Carlo Levi.

Come da tre anni il capriccio del caso ci ha tenuto lontani, te ufficiale medico a Firenze prima ed ora tra gli alpini sul Moncenisio, me confinato qua tra cure molto molto meno guerriere ahimè! e piu' dense di noia, nell'uggia di questa antica nobile e silenziosissima città dove mi tocca vivere: così io non so se tu sia ancora quello d'un tempo: bene armato, ben provvisto e ben corazzato, come quando, seduti al rezzo sul pendio erboso delle nostre colline torinesi si trascorreva i lenti e dolci pomeriggi primaverili declamando le odi di Orazio e giocando a chi piu' ne sapeva recitare a mente, o quando ad ingannare le lunghe immobili ore di posa, mentre tu inseguivi col pennello sulla tua tela le linee e gli atti di me che ti sedevo innanzi con un'edizione settecentesca di Lucrezio chiusa tra le mani, s'aprivan fra noi discussioni laboriose ed interminabili sul valore e la gloria di questo o quell'antico poeta (una me ne ricordo, che mi piacerebbe riprendere, sui versi di Parini, oggi che è di moda sparlarne), ed io t'iniziavo alla lettura dei classici francesi materni, descrivendoti i miei ardori per Montaigne o per Bossuet, e tu me a quella anche piu' veneranda ed augusta di Omero, commentandomi sul testo greco il discorso d'Ulisse a Nausica. Non so se tu sia ancora quello d'un tempo: ma se le nuove fatiche non t'han mutato nemmeno in parte, non vorrei che tu ti dovessi scandalizzare vedendomi, abbandonati quei solenni parchi e quei poggi ariosi e quelle fiorenti vegetazioni, sceso ahimè! a scorazzare nelle magre praterie della letteratura contemporanea. Avresti torto, perch'io son rimasto, credimi, quello d'allora. Avendo letto Virgilio ed Ariosto prima d'accostarmi a questi perdigiorno de' nostri tempi, anche volessi, non me ne saprei dimenticare. Così avviene che persino tra i libri piu' moderni e danzanti e salottieri mi accompagni un nobile pessimismo e la ripugnanza di certa sparuta e facile mediocrità, che mi derivano da quei lontani gusti della mia adolescenza e mi condurran forse a salvamento attraverso terre pur così difficili e piene d'ogni sorta di pericoli. Ti devo confessare che, leggendo in questi giorni un numero dell'*Italiano*, «rivista settimanale della gente fascista», mi son sentita in corpo una certa simpatia per cotesti beceri ammantati di retorica, i quali si propongòno di dar fuoco alla *Fiera letteraria* e a tutte le baracche di Mondadori, e sanno allungare intanto di così buoni ciottoli nelle reni a Bontempelli, ad Orano e magari ad Ojetti. Nelle ire e nella ferocia (un po' a freddo, è vero) di questi «giovinastri» di Bologna e di Firenze la nostra adolescenza appartata e misantropa si riconosce almeno in parte. Non del tutto, perchè a noi non sarebbe piaciuto chiamarci giovinastri neppure per metafora, e come non amiamo i parassiti così neppure vogliamo saperne di beceri, peggio poi se lètterati. Comunque un senso di stanchezza e di nausea dell'aria stagnante e morbida che ci sta intorno è anche in noi: e vorrei che desse il tono a queste mie cronache remote spaesate e ritardatarie.

Per dimostrarti meglio l'animo antico con il quale io vado parlando, a voi amici, di queste cose recenti: a te, mio Carlo, voglio raccontare le esperienze e le scoperte che mi avvien talora di fare presso i librai antiquari di qui. Ti ritorneran forse alla mente certe nostre frequenti passeggiate tra i banchi di libri di piazza San Carlo e le visite che quasi ogni giorno facevamo ai negozi di Pregliasco e di Bourlot, un po' timidi e combattuti fra l'avidità di comperar molte cose e le possibilità ahimè! troppo scarse della nostra borsa. Sebbene speri di non diventar mai un bibliofilo, tuttavia dall'ansia avida e cupida di quei giorni m'è rimasto il piacere che provo ancora di tanto in tanto d'andar rovistando fra gli opuscoli sgualciti e la polvere che ricopre abbondante i dorsi di pelle slabbrati è tarlati,e il gusto di sfogliare i bei cataloghi, dove ogni numero quasi acquista un doppio interesse e una mirabile individualità, per merito del libraio che, mostrandocene nelle sue note la rarità e la preziosità, intessendo tra riferimenti bibliografici lo splendido elenco degli *ex libris* illustri, offrendoci magari qualche riproduzione in fac-simile delle incisioni piu' belle, ce ne ricrea come per miracolo la figura singola e la storia antica e gloriosa.

L'incontro dei libri di scrittori moderni tra una copia degli Annali del Baronio e una del Muratori è sempre per varie ragioni istruttivo. Perchè ora trovi dei volumi presso chè intonsi, da pochi giorni usciti alle stampe, e subito pensi al candido borghese che non vi ha dedicato neppur quel minimo d'attenzione a cui la tua mania letteraria ti ha, sebben ripugnante, costretto e, avendoli comperati per ingannare la noia d'un viaggio in treno, vinto ben presto da più grande noia, se n'è liberato appena e come meglio ha potuto. Altre volte, incontrando le rozze ed incolte edizioni dei nostri giorni presso quelle linde ed accurate degli antichi, e le raccolte di prose liriche affiancate alle antologie degli illustri poeti, e i nomi piccoli ed oscuri accanto a quelli grandi e famosi, ne trai argomento a meditare sulla decadenza degli umani costumi. E sempre poi ti è offerta occasione di constatare anche una volta, non so se con piu' letizia o tristezza, la caducità provvidenziale delle cose terrene.

Qui in provincia, dove mi trovo, siffatte scoperte librarie sono rare e di poco rilievo. Non mancano però del tutto. Qualchevolta il nome che sta nell'alto del frontispizio è quello d'un autore già caro e gradito, e allora la vicinanza e il contatto di tante cose vecchie gli aggiunge alcunchè di venerabile e di lontano nella nostra memoria. Non è questo il caso certamente del primo libro del quale ti voglio oggi parlare. Del quale è meglio dir subito anzi che l'ho comperato piuttosto per curiosità che non per gusto o diletto. Si tratta delle *Poesie scritte col lapis* di Marino Moretti, edite dal Ricciardi di Napoli, con dedica autografa dell'autore: «A Corrado Govoni, — per la comune solitudine. — Cesenatico, 1920». Che queste liriche siano per noi oggi d'un interesse molto mediocre, è naturale. Eppure la musica cadenzata e nostalgica delle loro strofe esce fuori da questa già vecchia edizione non priva d'una suggestione, che non è estetica, bensì erudita e storica, come d'una stampa del 1700 che le tracce e le pieghe del tempo ci fan cara, quand'anche essa sia per sè brutta od insignificante. Ne vien fuori con l'incanto delle cose vecchie e la tristezza delle cose morte tutto un periodo delle vita letteraria italiana, con i suoi modi e le sue mode, periodo che le date premesse al libro indicano in modo almeno sommario: 1905-1909. E' bene che esso ci venga incontro così come fantasma d'una parente o d'un amico del quale si preferisce dimenticare i difetti: perchè se ci aggredisse con la schietta e nuda immediatezza con che ci tocca l'ora presente che passa, non sapremmo forse trattenere la nostra voglia polemica ed ironica. Queste musiche smorte invero non ci persuadono: il tono d'assonnata noncalenza, che il poeta prende a prestito da alcuni modelli ben noti, è falso. Sentiamo troppo facilmente che, quella realtà ch'egli vorrebbe far mostra di rinnegare, non l'ha mai conosciuta nè posseduta: a quel modo stesso ché la quotidiana mediocrità, ch'egli vorrebbe farci apparire risultato e somma di molteplici rinunzie, fu accettata, noi lo sappiamo, fin da principio con discreta rassegnazione. La debolezza artificiosa di questo mondo crepuscolare e provincialesco, meglio mascherata nei *Colloquii* di Gozzano, al quale ha ispirato radi accenti di poesia vera e commossa, in queste poesie scritte col lapis invece si scopre tutta e palesa ogni suo vizio. Mondo povero e doppiamente decadente, perchè gli mancano anche la perizia e l'astuzia musicale che nascondono le lacune e le mende dei modelli stranieri, e sopratutto perchè invece d'esser nato o cresciuto come quelli nell'aria di Parigi, aria europea aperta a' quattro venti, riman chiuso nei limiti d'un'esperienza che non è neppure italiana, ma quasi soltanto regionale, da Pascoli a Panzini. Mondo non provincialesco dunque, ma provinciale senza altro.

E' difficile prender troppo sul serio queste poesie e tesservi intorno un discorso che voglia parer critico. Talora ci s'abbandona con una cotal voluttà alla musica facile e continua dei versi, come nei pomeriggi pigri ed afosi dell'estate si rimane immobili ad assaporare nella fiacchezza del dormiveglia il canto tenue e monotono d'una fontana. Ma gli errori e le stonature son poi tante che bastano a svegliarci troppo spesso e, che è peggio, a ridestare in noi la coscienza del critico. E allora ci s'accorge che il fluir trasandato dei versi, il posto preminente che vi prendono le parole più umili e meno significative, l'abbondanza vana e pur misera degli epiteti, certi aggettivi che si ripeton due e tre volte come nelle lettere delle donne, tutte le forme e gli atteggiamenti insomma d'uno stile dimesso e prosaico non son voluti dall'autore in accordo al tono della materia rappresentata, bensì son l'espressione spontanea d'un animo vuoto di sensazioni e privo di stimoli. Vien voglia di creder sulla parola al poeta quando ci confessa di non aver niente da dire, e quasi si prenderebbero volentieri alcuni suoi versi come la miglior descrizione e definizione di tutto il libro:

Non c'è nè duolo, nè gioia,
non c'è nè odio, nè amore: —
nulla! Non c'è che un colore:
il grigio, e un tarlo: la noia.

Senonchè venir oggi a dir male di queste poesie stampate sedici anni or sono e già dimenticate da' più (sebbene abbian fatto allora, ci dicono, un certo rumore), sarebbe ridicolo. E poi, quando si sia accettata l'angustia e la fragilità di questo piccolo mondo provinciale, non è privo d'un cotal senso di riposo lo stare a guardare questi personaggi umili e scoloriti che vivono, nell'atmosfera casalinga e campagnola d'un «interno» di Romagna, la loro vita sempre uguale e senza rilievo. E qualche volta anche essi hanno lasciato per istrada con fortuna il tono idealizzato di maniera onde Pascoli aveva voluto adornarli, contraffacendoli. Certe figure, come ad esempio «signora Lalla» la signorina della poesia «Figlia unica» sono accarezzate dal poeta con una simpatia che non è priva di commozione. Potrebbe ad alcuno interessare forse di veder come e fino a che punto da queste poesie derivino le opere successive del Moretti, in prosa: novelle e romanzi. E' ciò che per l'appunto ha fatto, nel *Convegno*, Eugenio Levi, il quale ha dedicato allo scrittore romagnolo un suo bel saggio chiaro ed arguto. Per conto mio ne apprezzo sopratutto, a dire il vero, la parte critica e negativa: nè mi pare che le prose del Moretti meritino l'interesse di questa mia cronaca distratta, la quale vuol mantenersi fin che potrà al di fuori della mischia: nè le credo superiori per felicità e compattezza alle sue poesie: e mi pare insomma che si tratti d'uno di quegli scrittori, i quali non saprebbero imporsi una volta per sempre al nostro gusto, aderendo profondamente e schiettamente alla nostra umana realtà, ma solo ci obbligano, se per caso ci accada una volta d'incontrarli per via, ad un riconoscimento frettoloso e sommario. Talchè neppur di qui deriva l'interesse che io ho provato nella scoperta di questo vecchio libro.

Ho già detto fin da principio che, a comperarlo, mi mosse sopra tutto una curiosità erudita. Più precisamente il gusto di completare con un numero nuovo la mia collezione de' documenti per la storia ideale della nostra moderna letteratura. Esprimere le ragioni per le quali una siffatta storia, chi la scrivesse, dovrebbe riuscire quasi per intiero negativa e polemica, equivarrebbe a ripetere cose già dette da altri più volte, assai meglio ch'io non potrei ora, in questo scorcio di lettera. Fu appunto nostra perpetua vicenda, non so se più per colpa degli uomini o d'una condanna in qualche modo connaturata e fatale, che le nostre esperienze letterarie crescessero in un clima scompigliato tra mille divisioni regionali. E spesso accadde che gli atteggiamenti dei poeti d'oltr'alpe, introdotti fra noi privi d'ogni sostegno di tradizioni, perdessero ogni lor sapore travasati nelle forme ristrette e immersi nell'aria stagnante e chiusa de' nostri cenacoli di provincia. Come fu per l'appunto il caso anche dei «crepuscolari», ai quali il Moretti appartenne. Questa nostra smorta decadenza, riflesso fievole ed opaco del glorioso alessandrinismo europeo, e francese in ispecie, derivò, come ormai molti sanno, da un grave e general difetto di coltura. Vogliam dire sia difetto di coltura classica, che induceva i più a trascurare le sorgenti della nostra migliore tradizione, sia difetti di contatti con il pensiero, l'arte e la storia delle altre nazioni d'Europa. Gli esempi e le opere di alcuni grandi scrittori moderni e talora soltanto i nomi, ci vennero dalla Francia o dalla Russia o dall'Inghilterra, senza che ci fosse qui una preparazione storica sufficiente a veramente comprenderli, e così isolati e sradicati ci furon spesso di danno anzichè di giovamento. Talchè la nostra decadenza letteraria non fu se non uno dei molteplici aspetti d'una più generale e quasi totale ignoranza.

Se molti ora proclamano di sapere queste verità, lo stato delle cose può dirsi poi veramente mutato in meglio? Per mio conto, ne dubito assai. Quanto alla nostra tradizione letteraria, dal giorno in cui Ojetti ha chiamato gli scrittori viventi a collaborare alla raccolta delle più belle pagine dei grandi scrittori morti, tutti si credon diventati sapienti e conoscitori profondi d'una materia che appare, a quelli che veramente vi s'accostano, presso che inesauribile. E' vero che per i più questa sapienza non va oltre la conoscenza ad orecchio di alcune opere più celebri: è vero che proprio quelle edizioni delle «più belle pagine» mostran l'ignoranza e l'imperizia degli scrittori giovani e vecchi posti a maneggiare gli strumenti ignoti di quella critica storica filologica ed erudita, della quale pur è vezzo, comune fra loro, dir male. Ma intanto sanno metter fuori a tempo alcuni grandi nomi e qualche citazione opportuna: e può parer a chi guardi all'ingrosso che la coltura sia più profonda e varia: se pur ci si accontenti delle apparenze d'uno stile, che ormai non sa deporre la palandrana classicheggiante neppur quando si tratti di recensire qualche infelice operetta dei nostri giorni. Son abbastanza recenti i casi d'un letterato italiano che per aver fatto sulle prose di Leopardi alcune osservazioni, non abbondanti, nè peregrine tutt'altro che impeccabili poi, ha creduto di esserne diventato ad un tratto letterato, il quale, avendo stampato certe infelicissime riflessioni su Petrarca e una discreta antologia di scritti del Magalotti, si è dato poi l'aria d'aver dissotterrato i nostri classici, quasi nessuno li avesse letti prima di lui. Questi casi sono assai istruttivi perchè mostrano l'infezione dell'ignoranza in quelli stessi che vogliono parere tutti intenti a combatterla.

Quanto alla coltura europea poi siamo al punto di prima. E non solo si continuano ad introdurre (senza molta virtù di discernimento d'altra parte) gli scritti degli autori più recenti, a comprendere i quali veramente ed interamente occorrerebbe una più larga conoscenza delle tradizioni letterarie europee: ma già c'è poi chi, sconfortato o troppo audace, parla d'interrompere senz'altro anche i deboli vincoli che ancor ci legano, sebbene malamente, alla vita d'Europa. Perchè, già si sa, gli Italiani non hanno bisogno d'imparar nulla da nessuno. La qual constatazione è senza alcun dubbio di grandissimo conforto, per tutti.

Guarda un po', amico mio, dove m'han condotto, in quali difficili pantani, fra teorie e polemiche, le mie visite ai librai antiquari e le poesie di Marino Moretti! Tanto lontano m'han trascinato, che ormai non mi riman più tempo nè spazio per raccontarti le altre mie scoperte, ch'eran forse, o mi parevano, più varie ed interessanti. Ma sarà, se non ti dispiace, per un'altra volta.

SILVESTRO GALLICO.

Giovanni Amendola

Riceviamo dal Senatore Giustino Fortunato queste parole di commemorazione di Giovanni Amendola, e volentieri le pubblichiamo, perchè non solo possano portare nella patria dell'Estinto la testimonianza d'affetto del di lui illustre Amico, ma anche perchè la parola del Maestro esaltando nel Baretti la figura di Amendola suona mònito agli animi incerti e sconfortati e ancora una volta indica l'esempio e la mèta ai giovani che seriamente si preparano alle vicende future.

Napoli, 7 luglio '926.

Entrò nella Camera de' deputati, insieme con Arturo Labriola — tutt'è due onore del Mezzogiorno continentale, — dopo che io n'ero uscito; ed egli, il diletto amico de' miei anni migliori, pietosamente moriva il 7 aprile, or sono tre mesi, a Cannes, in Francia.

Non altri piu' spiritualmente e culturalmente di lui aveva, quaggiu', dato la generazione posteriore alla mia; nè altri piu' sicuro promettitore di efficace e sana opera avvenire: un non so che di religiosa austerità si accompagnava col fervido adamantino suo carattere, e bene la democrazia liberale poteva gloriarsi di averlo a capo. Scultorie le parole con cui Roberto Bracco ha compendiato il suo animo: «egli non disse mai e non pensò mai, io sono, io voglio essere, io sarò*». Nel rileggere le lettere a me dirette lo scorso anno, in quella del 25 novembre, rientrato in Roma piu' tempo dopo il triste caso occorsogli la notte del 15 luglio su la strada di Pistoia, molto mi han colpito le sue espressioni finali: «conosco il vostro sentimento», egli mi scriveva; «e, purtroppo, esso è il mio sentimento stesso. Solo, in piu', una fede operosa ed ostinata, che prescinde completamente dal successo (ormai, definitivo insuccesso) della mia vita politica, e dalla storia dei' prossimi venti o trent'anni. Ma poichè la fede non si discute, quando ragioneremo, ci troveremo sempre d'accordo». — E d'accordo ci trovammo l'ultima volta che fu qui, la sera del 27 dicembre, mio commensale. Nel lasciarci, nulla egli mi accennò del proposito e della necessità di muovere per Parigi, onde sottoporsi a grave operazione chirurgica; nè altro poi io seppi fin quando, casualmente mi giunse notizia del grave improvviso pericolo di sua vita e dell'affrettata sua partenza per la cittadina delle Alpi Marittime. Ivi, immediatamente, io gli scrissi; ma la lettera non arrivò se non dopo che egli era spirato, poco prima dell'alba, le mani in quelle del figlio e del fratello: nè il dolorosissimo annunzio, che monco e misterioso tardò tanto io mi ebbi se non a mezzo del fido suo discepolo Emilio Scaglione, cui mi è grato rivolgere pubbliche grazie.*

GIUSTINO FORTUNATO.

Con soddisfazione constatiamo che il nostro giornale è seguito con simpatia: la sua diffusione si mantiene inalterata e i nostri abbonati e destinatari non respingono copia alcuna.

Siamo di ciò lietissimi: ma non ci stancheremo mai di ripetere che se si fa un piacere trattenendo il giornale, ce ne fanno due respingendolo se non si intende di pagarne subito l'abbonamento.

Rimane quindi bene inteso che tutti coloro i quali non ci respingeranno il presente numero, ce ne rimetteranno l'importo al più presto, senza farci spendere in richieste personali o in spedizioni di tratte.

Note sul teatro romeno

La Romania, scolta avanzata della latinità in Oriente, dopo secoli di incertezza, fedele ai suoi legami intellettuali e morali, nel corso di un secolo ora si è posta in piena luce di civiltà.

Le malie dell'Oriente non ebbero presa in terra romena e ai Romeni piace tuttora di considerare l'imperatore Traiano come il loro fondatore. I legami con Roma potrebbero essere fatti risalire anche più oltre, all'epoca in cui gli antichi re della Dacia avevano stipulato trattati che per loro significano priorità di civiltà sui vicini. Ma sarebbe difficile dire quale poteva essere il destino della Dacia se Traiano non fosse intervenuto nel 102 d. C. soffocando le pretese di chi si sforzava di neutralizzare l'influenza romana e di stabilire i fondamenti di un impero dacico; impero che sarebbe divenuto una minaccia per le provincie romane al sud del Danubio e ancor più per le tribù daciche già coscienti che la più sicura possibilità di prosperare era posta nella protezione romana.

La letteratura romena si sviluppò con caratteri etnici particolari e quando ricorse a modelli stranieri, più che all'Oriente, ricordò l'antica parentela latina.

Le vecchie praterie, ora bionde di spiche, i boschi di abeti, di ontani, di sicomori, ingemmati di sorbi, furono agevole culla di innumerabili leggende a cui si rifecero i primi letterati romeni: poesia pervasa di impeti eroici e di malinconia, d'ineffabili sottili sensazioni di cui è prodiga la natura in tali incantevoli contrade: priva di preziosità, in contrasto con l'arti orientali, limpida e sincera interprete di passioni e di impressioni.

Non sono molti anni che gli scrittori romeni s'indugiavano ancora a rimpiangere la antica vita patriarcale distrutta dalle esigenze dello stato moderno. Oggi la Romania letteraria scende in lizza anch'essa per le nuove forme e i nuovi valori.

Il teatro in Romenia sorse tardi, circa cento anni fa. I due principati di Moldavia e di Valacchia erano ancora separati e le condizioni del paese incerte e disagevoli. Il teatro in quell'epoca non ebbe voce propria: si appoggiò alle traduzioni del repertorio classico, poi, per opera specialmente del Campineanu, a traduzioni e riduzioni del repertorio francese ed anche, limitatamente, di quello italiano. Tentativi poco aderenti allo spirito romeno, destinati a passare fra l'indifferenza.

Nel 1831 una compagnia d'opera italiana, giunta a Jassi, allora capitale del principato di Moldavia, recitò una produzione intitolata *Stefano il grande a Neamtzu* ispirata alla storia nazionale romena: il successo fu per la prima volta schiettamente entusiastico. La opera, che non aveva grandi pregi, fu presto dimenticata, ma con la sua esaltazione dei valori nazionali, indicò la via per appassionare il pubblico, e per essa si misero i primi autori drammatici romeni. I nuovi tentativi furono numerosi: uno fra i molti, la *Matilde* di Cesare Boliac rappresentata nel 1836 ebbe particolare successo.

Nel 1840 Basilio Alexandri, una delle figure più rappresentative, non solo della letteratura, ma anche della storia del Risorgimento Romeno, incaricato, col Kogalniceanu e col Negruzzi, ancor noto come novelliere, di dirigere il teatro di Jassi, vi fece rappresentare una sua produzione intitolata *Re Giorgio* di Sadagoura, dove gli insegnamenti della recita del 31 erano applicati e sviluppati. In *Re Giorgio* la situazione miserrima del popolo agitantesi fra boiardi e contadini, ebrei e cristiani, tiranni e tiranneggiati, si riflette in uno specchio feroce. Ognuno riconobbe gli avversari nei personaggi fustigati dall'Autore e applaudì la diatriba.

Postosi sulla via della verità, l'Alexandri la seguì non ostante gli ostacoli della censura. *Jassi in carnevale* dove l'autore aveva tradotto, in scene piacevoli e grottesche, le ombrose ansietà della polizia allora sempre timorosa di cospirazioni, scatenò la collera del governo, ma la commedia potè essere rappresentata. *La soglia della casa*, *Le nozze villereccie* ottennero altrettanto successo e scandalo.

Mandato in esilio in seguito alla rivoluzione di Jassi, l'Alexandri ritornò in patria nel 1850 alla caduta di Michele Stourdza e riprese dalla capitale moldava la sua attività artistico-politica. In tre produzioni consecutive creò un tipo di ridicola borghese arricchita, una specie di *Madame Angot* moldo-valacca, *La signorina Chiritza*, che rimase proverbiale in Romania. E del tipo dell'usuraio ebreo, allora tanto aspro in Romania come in Russia e in Polonia, si ebbe un quadro impressionante nelle *Sanguisughe del villaggio*. *L'avaro prodigo* narra di un padre avaro per amore paterno, di un figlio vizioso e ingrato, e del conseguente trapasso del padre dall'avarizia alla prodigalità, sino a non risparmiare, giunto alla fine dei suoi giorni, l'ultimo ducato. Teatro di facile successo, scritto per il popolo, e sempre, tanto quando combatte la lotta politica, come quando si raccoglie a sostenere tesi morali, improntato a propositi educativi.

Dopo la riunione delle due provincie sotto il principe Couza, l'Alexandri assurse alle più alte cariche politiche, ma non abbandonò il suo teatro e in genere la letteratura del suo paese.

Sulle orme dell'Alexandri si posero il Millo, che fu pure attore e uno dei maggiori interpreti dei lavori del maestro, l'Hasdeu col *Rasvan e Vidra*, l'Urechia e molti altri, ma l'opera loro fu soltanto di ulteriore preparazione e troppo spesso soggetta unicamente ad intenti politici. Se all'Alexandri spetta l'onore di aver fondato un teatro nazionale in Romania, questo teatro raggiunse la sua prima vera gloria soltanto con Giovanni Luca Caragiale.

Mentre il paese era in pieno tormento, Jon Luca Caragiale dal banco di una birreria del centro di Bucarest prestava orecchio alle dubbie espansioni della gente che vi veniva a commentare le alterne vicende nazionali: la stessa gente che era sfilata per la *Calea Victoriei* - maggior corso di Bucarest - vociando contro il governo, non appena esso si era consolidato, si prosternava in adorazione. Spettacolo non nuovo, ma sempre buffo e pietoso. Il Caragiale se ne interessava molto e il banco del suo spaccio di birra diveniva la cattedra della sua ironia.

Era nato nel 1853 da una famiglia di attori, e aveva passato i primi anni della gioventù fra le scene. La vita nomade da un paese all'altro della sua terra gli aveva impedito di seguire un corso regolare di studi, ma già da bimbo una naturale tendenza all'arte, lo aveva appassionato alla lettura e gli aveva foggiato l'anima generosa che lo resse durante tutta la vita, in alternative di felicità e di sconforto, di agiatezza e di povertà.

Negli anni in cui peregrinò al seguito delle compagnie randagie, il giovane Caragiale si era assunto il compito del suggeritore. Raramente e senza entusiasmo affrontò le luci della ribalta: preferiva rimanersene nascosto e isolato a valutare da solo le commedie e i drammi che venivano recitati. Presto mandò alle scene i suoi primi saggi e il buon esito non lo guastò: diede, sempre gioioso e bonario, numerose produzioni con la stessa superba prodigalità con la quale disperdeva i provvidenziali guadagni. Salito in fama ebbe la direzione di varie riviste letterarie e anche di alcuni teatri. Uomo di parte passò gli ultimi anni nella Transilvania lottando con la penna e con la parola per i fratelli di sangue oppressi dal giogo straniero. Morì a Berlino nel 1912.

Ironista sottile, il Caragiale nelle sue commedie tracciò un quadro più brioso che amaro della crisi sociale e psicologica del suo paese e con una gioiosa mordacità strinse tutto e tutti nelle sue reti: smascherò ipocrisie, scalzò menzogne, svelò semplicionerie, ma senza piglio oratorio, con il tono dello scettico che crede poco al miglioramento sociale. *La lettera perduta* e *Scene di carnevale* sono capolavori del genere. Ma queste e altre numerose commedie del nostro autore hanno carattere del tutto regionale e non troverebbero comprensione in altri paesi. Il Caragiale le scriveva per polemizzare con i suoi conterranei e la polemica si frantumava in osservazioni minute, in particolari da cronistoria, preziosi per un romeno, insignificanti per noi.

Egli toccò più alte vette e varcò i confini della patria abbandonata, la polemica ch'era fine a sè stessa, diede vita alle creature della sua fantasia. Nelle commedie aveva introdotti sotto veri o falsi nomi, gli uomini del suo paese e del suo tempo: nelle novelle e nel dramma invece creò nuove figure con tanta insistente e vigorosa penetrazione che l'opera non ci interessa soltanto per la veste esotica ma sopratutto per la sua profonda e spasimante umanità, per l'universalità raggiunta senza apparente fatica.

Le novelle sono in gran parte di soggetto rusticano. I seguaci dell'Eminescu, imbevuto di pessimismo, avevano dato alla letteratura un senso di soffocazione. Quasi per reazione i novellieri erano corsi in piena natura, e sotto il sole della aperta campagna e le ombre dei boschi avevan fatto fiorire idilli e esplodere drammi rusticani. Il contadino è un buon soggetto per le passioni elementari e di elementarismo si aveva bisogno dopo le complicazioni dei romantici e le involuzioni dell'Eminescu. Ma la nuova corrente che credeva di aver trovato senz'altro la buona via, fu facile a confondere la maniera con la semplicità, l'accademismo con la verità. Jon Luca Caragiale si salvò dai nuovi difetti. Scese a contatto con la vita del contadino e la descrisse con salutare realismo, interessandosi alla vita come essa è, e cogliendone i momenti più significativi. Scrutatore acuto dell'anima umana, indirizzò tutte le note di realtà a culminare e sublimarsi in essa. Segnò un'orma incancellabile nella letteratura romena. Le sue novelle furono tradotte in tutte le maggiori lingue europee, compresa la nostra.

Scrisse un solo dramma: *Napasta*, tradotto anche in italiano col titolo *Lo scempio*. Il suo successo data dal 1890 e si mantiene vivo ancor oggi, nel Teatro Nazionale di Bucarest dove è compreso nel repertorio permanente, e in tutti gli altri della Romania.

Fu paragonato alla *Potenza delle tenebre*. Fra l'immane drammaticità dell'opera del Tolstoi e la contenuta disperazione di *Napasta* c'è qualche analogia, ma anche la differenza che passa fra lo spirito tormentato di uno slavo e più particolarmente di un russo, e lo spirito più pacato di un latino. *Napasta* non si afferra a quella suggestione dell'ignoto ch'è tanta parte della Potenza delle Tenebre: tiene fede all'energia individuale dell'uomo e ai suoi sforzi per lottare contro il giogo delle avversità.

Il torvo dramma rusticano del Caragiale è un dramma di coscienze che si sviluppa in tutta la sua terribilità, e corre al suo fine, in uno spasimo solo, con le sole figure essenziali. In esso vi sarebbero gli estremi del drammone da arena, ma la materia è dominata dalla vigilanza artistica dell'autore. Il Caragiale usò i mezzi che giungono primi allo scopo, intonò l'opera in tono maggiore e in tono maggiore la mantenne senza esitanze, senza soste, dandole un valore di stabilità, in cui ogni elemento forte rientra e s'inquadra. Scure, coltello, sangue, campane, arnesi da far inorridire un autore moderno, vengono qui in piena luce e composti in tragica unità.

Dramma di ben trentasei anni fa, vecchio nella sostanza e nella forma, ma ancora vivo e vigoroso. A differenza degli altri generi letterari, il teatro in Romania, stenta a districarsi dagli schemi del passato. Gino Gori afferma che « la Romania può aver avanzato in quei generi letterari che si rivolgono sopratutto alle classi e alle persone colte; o se non altro, alla osservazione e alla pacata riflessione, ma è rimasta sostanzialmente statica nel campo teatrale ». Soltanto un autore, geniale, come dopo il Caragiale la Romania non ebbe, sarebbe forse riuscito a far apprezzare nuove forme.

Dopo il Caragiale imperò in modo quasi assoluto il dramma psicologico borghese di stampo francese: periodo di rifacimenti e imitazioni, poco significativo.

I rapporti con la Francia sono ancor oggi strettissimi anche perchè le maggiori attrici del Teatro Nazionale di Bucarest, come Maria Ventura, la Voiculescu, Elvira Popescu, appartengono pure alla Comedie Française e ad altri teatri parigini.

La produzione teatrale di questi ultimi anni, spesso ardimentosa, pur vantando qualche saggio di non comune interesse, rimane nel campo delle ricerche e delle promesse. Scarlat Froda, Igena Floru, Adrian Maniu, Camillo Petrescu cercarono di accostarsi con vari, ma non molto significativi risultati a una mite corrente di poesia sintetica. Ossip Dymov si mise sulla stessa via, ma, pur volendo sorpassarli, il suo *Nyu*, dove la maniera comune è ancor tutta viva, non s'eleva dalle mediocrità. Victor Eftimiu, più ardito che originale, creò il dramma espressionista romeno e fu efficace in *Don Giovanni* e specialmente in *Prometeo* e *Il Gallo Nero*. Il Popa con la *Cerva* rivelò un ingegno fervido ma non sempre realizzatore. Il Minulescu più lirico che commediografo, è un simbolista di valore.

Per concludere, al presente instabile, che pur seguiamo con simpatia, preferiamo per ora il passato, anche se remoto, perchè poggiato su basi assai più salde. A nostro avviso però, sarebbe inesatto o prematuro parlare in senso assoluto di affermazioni del teatro romeno, ma altrettanto errato sarebbe trascurarne il valore nel novero delle forze drammatiche europee.

RETO ROEDEL.

Ritorno alla Cultura

Del problema della cultura si è detto forse poco in Italia, o almeno incompletamente. Non che non si sia detto e scritto sulla mancanza dell'istruzione nel popolo, vuoi analfabetismo vuoi non-interessamento alle cose dell'intelletto, ma si è riguardata la cosa da un punto di vista troppo facile e, direi, di politica amministrativa, riferendosi all'elevamento delle classi basse o, ammettiamo pure, delle classi di media cultura. Ma la questione della istruzione o cultura degli studiosi non si è toccata ancora: cioè non si è parlato ancora di cultura vasta e profonda per gli specialisti della cultura medesima: non si è detto ancora che un matematico od un clinico sarebbero migliori se sapessero di Dante e di Leopardi, e che un cultore di scienze economiche dovrebbe anche conoscer la tomistica o, purchessia, Kant o Hegel.

Il concetto andato sin ora per la maggiore è questo: allorchè uno studioso di determinata disciplina la coltiva anche con risultati non gli si chieda altro, se sa di geografia di lettere di scienze insieme. S'intende che con l'opposizione a questo principio non si vuole cancellare per lo studioso la specializzazione, cacciandogli a forza in capo una cultura di tipo leonardesco: ammesso anche che così fosse l'ideale, non a questo si pretende poichè potrebbe il troppo di estraneo far deviare l'attenzione dalla disciplina abbracciata; dovrebbe bastare che lo studioso si tenesse al corrente dei movimenti fuor di casa sua, compiacendosi degli estranei magari col segreto intento di assimilare tutto a maggiore edificazione della sua professione e dei suoi studi speciali.

Certo che se oggi ci si lamenta che il popolo, anche degli agiati, si disinteressa delle pubblicazioni, degli avvenimenti della cultura, e solo pensa a sbarcare il lunario, a divertirsi o a far denari, c'è pure da rilevare il fatto che proprio codesti fabbricatori della cultura, che trovano ghiaccio nel pubblico, a loro volta hanno sulle spalle il peccato di vivere tra di loro come in mondi disparati, mostrando ciascuno ripugnanza del genere di cultura dell'altro, disinteressandosi sempre lo scienziato della letteratura ed il letterato della scienza. Mentre in Francia, ad esempio, la grande cultura e la grande letteratura sono tutte conteste di nessi sottilissimi tra le più varie attività, tra i più divergenti interessi dello spirito.

La mancanza di queste relazioni è, in Italia, proprio il difetto del nostro tempo che ci ha regalato il frammentismo dalla poesia alla cultura, dalla vita alle concezioni. Per cui si pensa con un pensiero lucido, striato, specializzato, puro, a schemi, a ruolo. E il caso più tipico è forse quello di Baldini che ci dichiara apertamente d'infischiarsi di tutto ciò che non è letteratura.

Eppure l'affermazione non è poi da risolversi così alla lesta poichè veramente il letterato deve bene, se non lavora sul vuoto, avere una materia; materie le più disparate anzi sono traducibili in bella letteratura e di qualcosa s'ha da trattare chè anche per l'interpretazione della vita più piccola e quotidiana ci vuole sempre quel po' di lume che la ragione, le conoscenze, la volontà, in una parola la cultura, ci posson fornire.

Io non vorrei però che da questo mio dire qualcuno giocasse sul filo di rasoio della cultura dei letterati e ne cavasse l'argomentazione che, per essere, la letteratura debba contornarsi di storia, di scienza e d'erudizione, che l'apprezzamento letterario debba tenere nel doveroso conto detti elementi, e che insomma si torni indietro nella storia del gusto estetico e si annulli quindi la lezione del Croce. Croce anzi ci dà il buon esempio, egli ch'è un uomo di grandissima cultura e di vaste conoscenze nella minuta erudizione (e ne dà prova in quelle sue riesumazioni del mondo napoletano degli scorsi secoli, e si compiace della citazione rara e molto della notizia aneddotica), senza che questo gl'impedisca di conservare integro lo spirito della sua critica letteraria che va diritta alla scoperta del bello.

L'ultima generazione letteraria non ha tenuto conto di questo insegnamento implicito del Maestro, illudendosi che la personalità del Croce si dovesse compendiare in quelle formule — rispettabilissime, e ne diamo pieno riconoscimento, — che non sono che una parte di essa personalità: com'era facile, si è potuto dimenticare l'uomo e il suo metodo di studio facendo nascere da questa scappata da spensierati quella creatura che adesso dovendo farsi grande non può resistere a nuovi anni perchè costituzionalmente deficiente ed è per tirare le cuoia: parlo della letteratura *pura*. D'accordo che l'arte non è altro che arte, e che essa crea le sue opere anche dal nulla: ma i letterati, ahimè, non sono tutti artisti, bensì semplicemente — e in maggioranza — scrittori.

Se i letterati penseranno di por mano al problema e si vorranno giovare delle più varie esperienze che la vita suole in diverso modo concedere, credo che ne potrà uscire una letteratura più robusta, che potrà interessarsi più da vicino delle cose del secolo e darà luogo alla poesia, che senza una vigorosa espansione di vita non nasce, e incidentalmente sarà avvicinabile dalle classi che oggi vivono così lontane da noi.

La cultura per lo scrittore, letterato che sia, va considerata da un punto di vista proprio, creativo, non come fine a se stessa ma come lievito nel pane dell'esperienza individuale. Oggi si richiamano i letterati ad una maggiore aderenza col mondo, che è pur sempre popolato di « cristiani » geneticamente uguali, acciocchè per cantare poesia si sia pagato il proprio tributo d'umanità. Vogliamo sentire di nuovo i letterati che ci parlino di che cosa giovi a fecondar le biade e dell'arte di costruire i ponti e delle cose di Francia e di quelle d'Allemagna, non, si badi bene, per deporre la penna e innalzare la fiaccola della scienza ma per esser compiutamente uomini, umanisticamente uomini, consapevoli e dotti.

SANDRO ZIRARDINI.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926

IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 8 - Agosto 1926

Fondatore: *PIERO GOBETTI*

La parola e l'arte

Nel leggere scritti come quelli recenti dello Spitzer, su « l'arte della parola » e la « scienza del linguaggio » (1), provo (e voglio confessarla) l'onesta gioia di chi, tanti anni fa, inserì nel terreno una pianticella e la vede ora cresciuta in albero robusto e frondeggiante: cresciuta per opera di agricoltori che meglio di lui erano in grado di attendervi, e che hanno fatto e fanno quello che il diverso specificarsi dell'attività a lui toglieva di fare, o di fare nella misura necessaria, e che perciò, senza quell'altrui intervento, sarebbe forse perito per mancanza di cure o sarebbe rimasto come una pianta selvatica e poco sviluppata. Intendo della mia identificazione della filosofia del linguaggio con la filosofia della poesia o dell'arte in genere, e della conseguente mia identificazione della storia concreta del linguaggio con la storia della poesia e della letteratura. Ai recenti lavori del Vossler in questo proposito (*Aufsätze zur Sprachphilosophie, Geist und Kultur in der Sprache*) si aggiungono i parecchi dello Spitzer e di altri in Germania, e in Italia quelli del Bertoni, del Bartoli e della loro scuola. Ormai si è ben compreso che studiare la lingua non si può se non come linguaggio e perciò in funzione dello spirito del parlante, e che in questo studio il linguaggio degli originali scrittori è almeno tanto importante quanto le anonime creazioni linguistiche che a ogni istante si vengono attuando e divulgando, e nelle quali unicamente si faceva consistere un tempo lo studio della lingua, e che, anzi, quel volgere l'attenzione alle personalità degli scrittori vale a dimostrare in grande l'universale processo della creazione linguistica. E' chiaro che lo studio linguistico degli scrittori fa tutt'uno con lo studio integrale di essi, con quella che si chiama la critica o la storia letteraria che si prende a oggetto; e i critici letterari si sono sempre spinti dalla determinazione del motivo generale ispiratore di un'opera allo svolgimento di esso in tutti i particolari, che i grammatici e retori astraggono come cose di lingua e di stile; e parimente i linguisti, nel prendere ad esame la lingua di uno scrittore, sono spinti, se vogliono muovere nella buona via del vero, a risalire al motivo ispiratore, come all'anima del tutto che esaminano. Perciò mi piace molto che lo Spitzer accetti il mio *solum individuum effabile* (che si contrappone al detto scolastico e chiude in sè tutta l'asserzione della filosofia moderna contro l'antica e medievale); e più ancora che egli metta in guardia contro il meccanizzamento che potrebbe accadere dello studio linguistico degli scrittori, avvertendo che bisogna così studiare solo gli scrittori pei quali si prova simpatia e interesse, e inculchi l'amorosa lettura di quegli scrittori come il fondamento di ogni ulteriore lavoro e il punto di riferimento di tutti i sussidii che via via si domandano alle più varie ricerche. Mi torna a mente il vecchio nostro maestro De Sanctis, e il valore primario che egli dava alla lettura fatta con abbandono, a quella che egli chiamava la « schietta impressione », condizione per lui di ogni critica: quando quell'impressione non si è prodotta o si è lasciata raffreddare, nascono, egli diceva, tutte le fatue questioni e gli arbitrarii giudizii intorno all'opera d'arte.

Ma che debba accadere, ora, che i critici e storici della poesia siano costretti a richiedere ai nuovi linguisti il ricambio di quell'aiuto che già a questi porsero per la considerazione della poesia come individualità o come personalità che si dica? Una pagina dello Spitzer mi fa ripensare a tale evenienza. « Le mie conversazioni col Worringer (scrive nel primo dei due articoli citati, p. 171) mi resero chiaro che la successione degli indirizzi nella scienza dell'arte e della letteratura corre inversa a quella della scienza del linguaggio: mentre quelle due procedono dapprima dal grande individuo creatore, hanno coltivato la grafologia o fisiognomica stilistica dalla loro origine (romantica) e ora progrediscono a una *Storia dell'arte senza artisti* (cfr. il suo riflesso letterario, la *Storia letteraria senza letterati* del Wiegand); cioè a una sorta di grammatica delle attività artistiche, la scienza del linguaggio (anch'essa romantica) muove dapprima dal popolare, dal sopraindividuale e approda solo oggi al singolo e alla sua lingua. La scienza dell'arte grammaticheggia, la scienza del linguaggio s'individualizza. Questa successione storica inversa dei periodi scientifici si spiega agevolmente con la particolare conformazione degli oggetti considerati: la lingua è anzitutto comunicazione, l'arte anzitutto espressione, la lingua anzitutto sociale, l'arte individualistica. Perciò, solo dopo un gran raffinamento delle relative discipline, la lingua potè essere trattata anche come espressione e l'arte anche come comunicazione. L'individuo, dal quale un Wölfflin prescinde, è il punto di mira di un Vossler ».

Per fortuna, questa inversa vicenda è un caso particolare alla Germania, che non si ritrova o assai debolmente in Italia; e a noi pare troppo benevola la spiegazione, che, per ciò che concerne la storia della letteratura e dell'arte, dà lo Spitzer. In verità, il Wölfflin e i suoi non rappresentano un raffinamento della storia letteraria e artistica individualizzante; ma, per contrario, appunto per non aver ben concepita questa consolidità di pensiero storico-estetico, si trovano condotti a un deviamento, il quale, sotto aspetto moderno, è un ritorno (stavo per dire, un ritorno retrivo e reazionario) alla trattazione storica sul fondamento rettorico degli stili e di altre simili astrazioni, già da lungo tempo oltrepassate almeno nella storia della poesia (2). Del resto, il carattere della preparazione culturale del Wölfflin e degli altri, la loro inesperienza filosofica, danno chiaro indizio che non essi sono in grado di oltrepassare e sostituire una forma di storia letteraria e artistica che si svolse e si va svolgendo dal seno della filosofia moderna. I pochi, che in Italia avevano preso ad almanaccare con gli « schemi del Wölfflin », furono presto, dalle critiche che incontrarono, indotti a ravvedersi.

BENEDETTO CROCE.

(1) LEO SPITZER - *Wortkunst und Sprach - wissenschaft* (in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Heidelberg, 1925, fasc. 5-6); *Sprachwissenschaft und Wortkunst* (in *Faust*, eine Monatsschrift für Kunst, Litteratur und Musik, Berlin, 1925-6, f. 6).

(2) Si veda quanto già ebbi a dirne in *Nuovi Saggi di estetica* (2. ed., Bari, 1926), pp. 251-57; e cfr. *Critica*, XXI, 99-101

La critica che non c'è

Una delle caratteristiche più salienti nella nostra cultura contemporanea è il dilagare di una vastissima letteratura critica, dal giornale alla rivista, dall'opuscolo al libro. L'assimilazione dell'estetica crociana, la discussione dei principi e dei metodi critici condotta fino ai termini estremi, la costituzione della critica « estetica » alla critica « storica » e filologica, hanno dato a questa letteratura un'intonazione di nuovo Walhalla, un aspetto sgargiante, un atteggiamento rivoluzionario. Essa si pone, senza dubbio, nella proporzione di dieci a uno con la letteratura originale italiana degna di qualche odierno conto, e la soffoca sotto il peso della propria espansione. E' quasi riuscita a soppiantare la lettura diretta del libro con quella dell'articolo critico che lo riguarda, e a guidare praticamente — in alcune sue manifestazioni giornalistiche — la scelta dei rari compratori. Ora possiede organi esclusivamente propri, sopra i quali mette in mostra tutte le sue opulenze come alla fiera, e il controllo più o meno sicuro di tutta la stampa, di quasi tutti gli editori. I critici, che un tempo erano gli scapigliati, gli isolati, i melanconici della cultura, ora costituiscono una potente organizzazione e alimentano meglio di tutti il lavoro dei torchi.

Di fronte a così splendide affermazioni di imperio l'uomo della strada s'inchina reverente: e con rispettoso ossequio legge le recensioni, legge gli articoli e i saggi, rilegge recensioni, articoli e saggi quando di anno in anno si raccolgono in volume. Ma due cose saltano subito agli occhi anche dell'uomo della strada: una, che i giudizi dei critici concordano generalmente per sentenze e argomenti, con greve uniformità (e anche quando discordano, si somigliano sempre a perfezione); la seconda, che lo stesso metodo, lo stesso svolgimento di analisi e d'interpretazione, è meccanicamente applicato a tutte le opere e a tutti gli autori, sì che udiamo parlare con il medesimo tono dei grandi e dei piccoli, dei nuovi e degli antichi, e giustificare in genere sempre gli stessi gusti e le stesse convinzioni. Per lo più questo meccanico processo si svolge attraverso una incalzante e dialettica disquisizione sulla forma e sul contenuto dell'opera in questione, alla quale non si può a meno di annuire via via, ma neppure di rimproverare, giunti alla fine, una sostanziale inconcludenza e un'elegante e snobistica eliminazione di tutti i veri e concreti problemi del critico.

Guai se un critico, per ferma volontà o per buona ventura, si stacca in pratica da questo piano di lavoro e, — in luogo di porre il suo ingegno a servigio del dominante, giustificando e lodando quel che « tutti » approvano per il momento o i grandi direttori di scena mettono in voga, condannando ciò che non incontra il favore nè di « tutti » nè dei potenti, — questo critico esprime un libero e personale giudizio, buono o cattivo non importa, ma franco e leale. Quell'uomo è finito; si comincia a gridare ai quattro venti che egli « non capisce » l'arte, che « non capisce » niente: e con l'insulsa mistica del «capire» e del «non capire» lo si addita al disprezzo universale. E sventura se un giudizio spontaneo del pubblico o dei giovani più intelligenti e più arditi, uno di quei segni di gusto naturale che spesso dànno la vera misura delle reali possibilità di sviluppo che una cultura offre, indica e impone all'approvazione o al disprezzo dei più un nuovo libro avanti che la critica se ne sia *occupata*: succede, d'un tratto, la confusione delle lingue.

Per concludere, l'uomo della strada si convince che oggi in Italia c'è la critica come organizzazione pratica di correnti d'opinione formalmente elaborate, — ma la vera critica, quella che fa grande una cultura, salvo rari casi — non c'è.

Vediamo in che cosa dovrebbe consistere questa critica che non c'è.

* * *

Anzitutto, sarebbe necessario convincersi che la natura della buona critica è di essere personale quanto la creazione dell'artista. E poichè la personalità di un individuo in tanto comincia a distinguersi in quanto è diverso dagli altri, non è il caso di far maraviglie o scandali se un critico si permette di condannare o deprezzare quel che la maggioranza degli altri critici esalta, e viceversa. L'unico requisito esigibile è la ponderazione matura e riflessa d'ogni giudizio: quale il giudizio debba essere per essere buono non si può mai seriamente prestabilire. Anzi, chi si mostra tepido ammiratore di Dante o limita il valore poetico di Leopardi o vuole infrangere addirittura qualche idolo portato in trionfo, attira sempre l'attenzione delle persone ragionevoli come un avversario ideale con cui è doveroso discutere: semprechè, ben s'intende, la sua eterodossia o iconodasia non sia un artificioso e ostinato sistema di voluta originalità nè si copra di *boutades* e di colpi al vento, ma risulti caso per caso da intima e consapevole meditazione.

Tutti i grandi critici hanno avuto e hanno sempre qualche opinione opposta a quella dei più, e usano tenacemente difenderla proprio come il segno della loro personalità. E opinioni di questo genere possono presentarsi in loro, appunto perchè essi non operano meccanicamente sull'opera d'arte come su materia inerte, nè ascoltano i volubili soffi della pubblica opinione, ma sogliono criticare interrogando sè stessi e dialogando interiormente con l'altra personalità, quella del creatore, di cui essi si ergono a giudici. Le sentenze di questi giudici sono pertanto elaborazione di spontanei sensi di favore o di sfavore; sono lo sviluppo concettuale di puri e semplici atti di gusto. Ora, il giorno che anche i minori critici, e tutti coloro che di critica fanno professione, si abitueranno a considerare come proprio cómpito fondamentale quello di comunicare i loro giudizi personali e di giustificarli a sè stessi e agli altri, si sarà fatto un gran passo verso quella critica di grande stile, che altrove costituisce uno dei filoni più importanti della letteratura e non un'istituzione parassitaria e utilitaria, e che da noi non conta se non pochi, per quanto grandi nomi.

Nè con ciò si esclude la funzione universalizzatrice della critica nè la sua dignità storiografica. Ma l'una e l'altra possono essere evidentemente raggiunte non già attraverso l'impianto *à forfait* di schemi dialettici, bensì mediante l'approfondimento che il critico fa di sè stesso, come persona giudicante, e la risoluzione dei problemi che liberamente si generano dalle sue meditazioni. E in questa maniera il critico, non preoccupandosi degli altri critici (nel qual novero sono, in varie gradazioni, tutti coloro che leggono con qualche senno e buon senso), sarà tuttavia di guida agli altri meglio che ora non sia: per la virtù di quel vecchio motto che solo gli esempi trascinano, e più per la profonda verità di quel principio romantico che la strada maestra dell'universale è l'elevazione dell'individuale a personalità libera e autocosciente.

Da questo punto di vista si può anche risolvere abbastanza facilmente l'interminabile dibattito sulle varie forme di critica, che questa primavera ha tenuto ancora occupate per due mesi le colonne di un giornale letterario offrendoci per tutto risultato la ripetizione più o meno brillante di argomenti notissimi sollevati intorno allo stesso argomento fin da venti anni fa. E' chiaro che parlare di critica estetica in contrapposto alla critica storica, filologica o (all'antica) « letteraria », può aver luogo soltanto come designazione dell'introdursi di nuovi principi e interessi nel campo della critica conforme a una nuova epoca del pensiero e della cultura, della condanna infine di varie forme di pseudo-critica. Ma di critica in senso stretto non ce ne può essere che una sola: « la critica », senza aggettivi. Giacchè non v'è altro modo di criticare che comprendere e discutere e giudicare un'opera d'arte *primo* tenendo bene presente che si tratta di opera d'arte, *secondo* procurando di appuntare nella sua interpretazione tutte le proprie energie spirituali.

E la critica così fatta è ad un tempo estetica, storica, filologica e letteraria e via dicendo, nell'unica forma legittima e possibile: che altro è infatti se non giudizio storico quello per cui si determina il valore e il significato di un'opera d'arte? e non è filologia, anzi l'unica seria filologia, l'esame dell'espressione e delle armonie poetiche e della tecnica? e non è letteraria l'esposizione garbata e ragionata di un giudizio di gusto? Analogamente la critica è anche filosofica, dialettica, empirica, — tutto; ma non ha mai bisogno se è schietta e genuina, di tutta la coorte de' suoi appellativi per definirsi: si presenta, come gran signore, da sè, e lavora da sè. Il che non è male osservare oggi che sotto lo specioso pretesto della « critica estetica » (che i ragazzi delle scuole scambiano senz'altro con l'amplificazione retorica) i critici si son dati all'ignoranza della storia e della filologia: e se non affettano d'ignorare la filosofia, il modo in cui ne usano fa desiderare che l'ignorino. Mentre al critico non disdice la varietà della cultura nè la versatilità degli interessi spirituali quando l'una e l'altra giovino a renderlo più agile e sicuro interprete, più limpido commentatore e anche — se non vi dispiace — più fine e avvincente scrittore.

SANTINO CARAMELLA.

Il dovere degli intellettuali

Non c'è conciliazione possibile tra politica e cultura, nell'Italia d'oggi, o nello Stato attuale, come dice Malaparte, delle cose d'Italia, se non per la cultura nata o in via di nascere da questa politica, cioè per una cultura, che, mondata finalmente d'ogni peccato di soggezione straniera o di false mire universalistiche, possa dirsi e sia, nei modi, nelle forme, nel pensiero, nello spirito e nei suoi fini ideali, prettamente nazionale. Roberto Forges - Davanzati nega anzi che possa esistere per gli italiani altra cultura che questa: e cioè che non sia nello stesso tempo espressione e strumento della politica italiana nel mondo. Lungi dal considerare come antitetici i due termini di politica e cultura, egli afferma che sono intrinseci l'uno dell'altro: che non possono andare e non andarono mai disgiunti.

. . . .

Insomma uomini di cultura, poeti, letterati, artisti, questa « dispersa e vile famiglia degli intellettuali », credette di non fare politica, e invece, anche quando si spacciava per una famiglia di pensatori, filosofi, artisti puri, fece sempre una sua politica o intellettuale o culturale o artistica contro l'Italia antica, civile ed eroica, per un'Europa moderna, barbara e borghese. E poichè questo è, grosso modo, una verità storica inconfutabile, io mi domando in chi mai essa potrà trovare difesa quando le nuove generazioni avranno accettato il giudizio che oggi viene così chiaramente espresso da questi due scrittori.

Con i quali non possono non concordare coloro che a questa famiglia « dispersa e vile » non appartengono; dico come pensatori, scrittori, poeti ed artisti indipendentemente dalla politica militante. Poichè, prima di essere un problema politico, questo che Roberto Forges-Davanzati e Curzio Malaparte pongono su la carta, è un problema di orientamento spirituale ed artistico.....

UMBERTO FRACCHIA.

Procuriamo di esercitare severa vigilanza e spietata critica su quanti nel campo degli studi introducono *tendenze politiche e nazionalistiche*; miglioriamo noi stessi e gli altri con l'osservanza della più stretta lealtà, nell'indagine del vero; e avremo lavorato a tener in vita l'unità della cultura e l'umano consenso e l'umana fratellanza; avremo provveduto a conservare e ad ampliare la bella città, nella quale tutti possiamo ritrovarci cittadini, la vera *civitas humani generis*. Per mia parte, io pure con la buona volontà di tener conto delle seduzioni del cattivo esempio e di altre circostanze attenuanti, debbo confessare che non mi sono mai interiormente riconciliato con tutti quei cultori di studi, che, durante la guerra, ho visto pronti a storcere la scienza *a servigio delle lotte pratiche*, e li guardo sempre con diffidenza. Se hanno tradito una volta la verità, perchè non la tradiranno ancora? Forse perchè, allora, la tradiranno per amor di patria? Ma la verità non si tradisce per amore di nessuna cosa o persona; e, se si concede che sia lecito tradirla per la patria, perchè non dovrebbe esser lecito poi tradirla per il figlio, o per l'amico, e, in fin delle fini, per nostro signor sè stesso, il quale, anch'esso, conta per qualcosa?

BENEDETTO CROCE.

Croce allo specchio

I.

Il titolo può sembrare ma non essere irriverente, poichè è risaputo che ogni aspetto frivolo della vita non interessa il filosofo abruzzese, esteta e antiretorico per natura. Pure, una mattina, nel mite silenzio della sua casa, si levò con una ruga su la fronte piana ed ampia, e gli occhi mobilissimi, che contrastano con l'atteggiamento semplice e buono di tutta la persona, andavano inquietj in cerca di qualche cosa: lo specchio.

E come in quella pace i ricordi prendevano forma, la fronte del filosofo diventava serena e sorridente, dissolvendo a poco a poco il velo d'ombra che l'offuscava, e rimirandosi nello specchio terso dello spirito: il poeta in potenza si ritrovava spontaneamente nel critico in atto. E sempre così deve accadergli, non già soltanto in questo *Contributo alla critica di me stesso* (Bari, Laterza, 1926); giacchè tutta l'opera sua più penosa di ricerca, nasconde un fondo emotivo, che, se non si è concretato in poesia, non si è mai irrigidito in sterile analisi. « Io osservo di continuo in me — scrive nella *Critica* (1926, fasc. II, pag. 115) — come le commozioni, che mi prendono l'animo e che, se io fossi poeta, si convertirebbero e svilupperebbero in lirica, trapassano presto nel mio spirito in materia di riflessione, d'indagine e di analisi; cioè, si fanno pagine di prosa ». Non poteva dunque accadergli diversamente neppure quella mattina di primavera del 1915 in cui si pose a scrivere queste pagine, le quali vennero pubblicate, nel 1918, soltanto in cento esemplari numerati, introvabili fra noi, nonostante le traduzioni inglese, tedesca e francese; chè il Croce non aveva voluto saperne d'una edizione italiana da mettere in commercio, sicchè si doveva ricorrere alle edizioni straniere se, conosciuto l'edificio crociano, prendeva vaghezza di sapere ciò che di esso ne pensava l'autore. Il quale ha dovuto persuadere sè stesso prima di decidersi a dar forma al mònito di Goethe: « Perchè ciò che lo storico ha fatto agli altri, non dovrebbe fare a sè stesso? ». Ma, appunto perchè critico, non ha fatto *confessioni*, chè, stimando utile confessarsi in ogni istante, altrettanto inutile gli è parso « esercitare un giudizio universale sulla propria vita »; nè ha scritto *ricordi*, perchè non è poeta, e neppure *memorie*, le quali, essendo cronache della vita vissuta, per esser le sue quasi tutte racchiuse nella cronologia dei suoi libri, non presentavano nulla di ricordevole. Queste, almeno, le giustificazioni che il Croce adduce per aver preferito di abbozzare la *critica* di sè stesso, anzichè rievocare liricamente lo svolgimento della propria vita. Ma è poi sempre riuscito a camminare sul tagliente filo di rasoio della critica pura, senza dar mai nel trabocchetto dei ricordi o memorie?

Se si guarda all'insieme, questo *contributo* è essenzialmente critico; se si amano le notazioni particolari, non manca del *pathos* delle confessioni; se poi, com'è più conveniente, si considera nella sua totalità, rientra perfettamente nel grande circolo degli scritti crociani, che sono espressione integrale della *umanità*, se così posso dire, dello scrittore.

Senza dubbio, la impostazione filosofica, che caratterizza tutta l'opera del Croce, e specialmente la *Filosofia dello spirito*, dove ha mantenuto, almeno nei primi volumi, il rigore classico del trattato, non gli ha impedito di trasfonderle la calda vita della sua anima, che, se non prorompe impetuosamente, per il predomio del rigore logico, si esprime sempre con tutto lo slancio di cui è capace un'intenditore geniale del bello. Ma, nella grande mole della produzione crociana, anche lo studioso, che, sotto l'impostazione dei problemi più astrusi della filosofia, sa vedere e comprendere l'animazione appassionata, che lo scrittore sa darle, è indotto a preferire alcuni scritti fra gli altri, quelli, cioè, che lo accostano meglio all'*uomo* Croce, e glie lo rivelano nella sua verace passionalità. Giacchè mi sembra tempo di rilevare che l'immagine dura, quasi inaccessibile, che si è fatta comune del filosofo abruzzese, è quant'altra mai falsa e irreale. La natura stessa degli studi crociani, e l'ambiente in cui sono cresciuti e si sono imposti, hanno certo contribuito a far pensare — di lontano — a un Croce che non esiste; ma, anche ai più restii ad accostarsi agli studi filosofici, basta fermarsi su le « postille » della *Critica*, su gl'intermezzi polemici raccolti in *Cultura e vita morale*, su le *Pagine sparse*, che formano alcuni volumi curati dal Castellano, e su i frammenti o le note in genere (*Montenerodomo*, *Pescasseroli*, *Un angolo di Napoli*, ecc.), per convincersi che il critico, vigile sempre nella difesa delle sue teorie, è un uomo di passione, che, nello sviluppo di quelle stesse teorie, ha trovato lo sbocco alla sua vigorosa umanità. Sentite allora che il filosofo non ha rinunziato a vedersi nella limitatezza dell'uomo comune, e che, infine, tutta la sua opera non è che una celebrazione incessante e crescente della validità dello spirito umano nella sua assolutezza: scoprite, insomma, costantemente il poeta che si nasconde nel bozzolo del critico. A mano a mano che, dal primo annunziarsi — nel 1894 — della sua teoria estetica in quel « libricciuolo polemico sul metodo della *Critica letteraria* e sulle condizioni di essa in Italia », è salito alla più recente conquista della identità di storia e filosofia, che rappresenta il massimo sforzo del suo spirito nel raggiungere l'estreme conseguenze delle sue premesse, egli ha sentito farsi più umile la sua persona, non solo per quell'innato bisogno di starsene in solitudine, ma come contemplando non l'opera propria, bensì l'opera stessa dell'uomo, che tutti gli uomini posson fare migliore, perchè lo spirito umano non ha confini. « Il filosofo — così nella *Filosofia della pratica* (p. 7) —, che si ripiega su sè stesso, non cerca il sè stesso empirico: nè Platone filosofo cercava il figliuolo di Aristone e di Perictione, nè Baruch Spinoza, il povero giudeo malaticcio; essi cercavano quel Platone e quello Spinoza, che non è più Platone e Spinoza, sì bene l'uomo, lo spirito, l'essere in universale ». E non ha egli forse insegnato — non certo in senso meno che alto — che in ogni uomo vi è un filosofo, dove appunto s'insegnava che il filosofo è un essere *sui generis*, e che, parimenti, in ogni uomo vi è un eroe, dove Carlyle ed Emerson e i loro seguaci costruirono una teoria degli « uomini rappresentativi »? E cos'è mai questa reintegrazione e universalizzazione dell'eroismo se non l'umiliarsi dell'uomo, che riconosce in tutta quanta la specie umana la potenza assegnata ai privilegiati? Il rivalorizzatore della filosofia « mondana », si è compiaciuto di vedersi con la blusa della folla sul solco scavato dai suoi simili, per contribuire all'opera comune. Dove si esprimeva una potente personalità, egli ha sostituito spontaneamente e semplicemente una persona, quasi un uomo comune; e così s'è visto, senza guizzi di tragedia e spasimi mistici, in questo *Contributo*, in cui, vincendo la critica stessa, non ha potuto frenare la voce del sentimento, che come palpito di piccola fonte, ripalpita nella inevitabile contemplazione della vita passata: sia che rievochi pacatamente la sua infanzia, o che ci parli di questa Napoli di piccoli bibliotecari, dove ha vissuto e vive, e, insomma, quasi in tutto il rapido sfondo che gli serve a disegnare il formarsi della sua mente di filosofo. Una vita, che si rivede senza sbalzi furiosi, anzi come una placida corrente fluviale sul piano erboso, anche se non sempre ridente, perchè tutta la vita, per essere opera dell'uomo, è per lui normale e buona. Ma, appena riflettete a questa critica con mente di critico, e, ad ogni accenno del modo come sorsero tante opere vigorose e originali (che il Croce fa quasi con un senso di serena umiltà), riferite le opere stesse nella pienezza della loro vitalità, vi accorgete che in questa esistenza, che vuol apparire serena — com'è in effetti esteriormente —, l'elemento drammatico è tutt'altro che assente, se lo stesso filosofo fa confessioni come questa: « Quegli anni (della prima giovinezza) furono i miei più dolorosi e cupi: i soli nei quali assai volte la sera, posando la testa sul guanciale, abbia fortemente bramato di non svegliarmi al mattino »; o come quest'altra, che rientra più vivamente nel dramma del pensiero crociano, ed è un grido della volontà vittoriosa: « Appresi che il corso della storia ha diritto di trascinare e schiacciare gl'individui ». Giacchè, in questo *apparente* contrasto d'una serenità quasi borghese, restia a partecipare al prorompere della vita che travaglia il mondo, e la più fervida adesione a questa vita medesima in quanto è pensiero, meditazione, e quindi dubbio, dramma interiore, mi pare che si risolva e si affermi potentemente la personalità del Croce. «..... Ma questa esistenza — ci suggerisce ancòra nella *Filos. della pratica* (p. 4) —, quasi fisicamente delimitata, con la quale l'attività pratica si mostra nella vita, distaccata da quella teoretica, non ha certezza alcuna; e non è neppur, come si crederebbe, un fatto che s'imponga da sè. I fatti non s'impongono mai da sè, tranne che per metafora: soltanto il nostro pensiero se li impone, quando ne ha fatta la critica e ne ha riconosciuta la realtà ». Orbene, la sua vita esterna è stata veramente tranquilla, senza scosse precipitose, tranne l'ormai lontano svegliarsi « sepolto sotto le macerie e fracassato in più parti del corpo », con accanto la madre il padre e l'unica sorella morti, nella orrenda catastrofe che distrusse Casamicciola. Ma, da allora appunto, comincia il rodio dell'uomo, che, per la prima volta, forse, si sente vivo, e s'interroga, si scruta, e domanda alla vita che cos'è la vita. S'accorge, per la sua stessa natura meditativa, e sin d'allora inchinevole a cercare la sostanza delle idee fra i rottami formalistici e gli sfarfallii retorici di una filosofia dozzinale e impura, che la chiarezza dei concetti si acquista con l'elaborazione dei concetti che si hanno, anzi con una incessante, spietata inchiesta interiore; e, solo, senz'altra guida che il suo istinto critico, superando, quasi prima di averlo ricevuto, l'insegnamento di Antonio Labriola, si pone a costruire in sè stesso la sua idea del mondo, abbattendo l'idea degli altri, eppure aderendo con passione a certi modelli titanici della sua meditazione: Vico e De Sanctis su tutti, ma da tutti sciolto nello stesso momento in cui li ha collocati nella miglior luce storica. E qui giova ripetere che la sua formazione mentale non si è fatta, come erroneamente si crede, su Hegel e gli hegeliani. Certamente il dissodamento e il volgarizzamento della filosofia idealistica, già iniziato in Italia dai meridionali (Spaventa, De Sanctis etc.), che ha formato tanta parte dell'opera rinnovatrice del Croce, il quale, oltre a tradurre l'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* (1907) ha largamente contribuito alla pubblicazione dei « classici della filosofia moderna » del Laterza, ha influito — nel paese delle etichette — alla sua classificazione di hegeliano; ma nessun equivoco, per chi voglia intenderlo, è più pericoloso di codesto. Già sin dal 1904, in uno scritto della *Critica*, che poi venne ristampato nelle due edizioni di *Cultura e vita morale* (1914-1926) egli fissò, anche per il pubblico minuto, il suo atteggiamento di fronte all'Hegel, concludendo, in sostanza, con questa domanda: — E se hegeliano non era lo stesso Hegel, come potrei esserlo io? — A quel breve scritto, pieno di buon umore, è bene riferirsi ogni volta che ricorre l'affermazione dell'hegelismo del Croce; ma meglio ancòra, trattandosi di gente preparata — a tutta l'opera sua (e particolarmente al *Saggio sullo Hegel* (1907-1913), chè, se mai, ha avuto, come ho detto, due punti di orientamento, assolutamente italiani e meridionali per giunta: Vico e De Sanctis; Vico, che gli ha nutrito l'avida mente come fonte naturale, De Sanctis, che, nel fargli ritrovare la giustificazione filosofica dell'arte, gli ha cosparso di rose le asperità della ricerca, contribuendo a quella prodigiosa fiorita di saggi letterari, che sono tra le cose più belle della sua produzione. Nella critica letteraria del Croce — che ha seguito i gradi dell'evolversi della sua teoria, passando dagli scrittori italiani della seconda metà del sec. XIX ad alcuni dei più grandi rappresentanti della letteratura europea: Dante, Ariosto, Shakespeare, Goethe, Corneille, ecc. —, lo studioso, che lo ha seguito, pensiero per pensiero, nel suo cammino, sempre col cuore desto accanto a un cuore più vivo, si solleva come su una ridente primavera — una primavera, però, che non attutisce i sensi, bensì li rianima della vera luce della poesia, che non è sogno, ombra impalpabile, ma vita del nostro spirito, prodotto della nostra umanità.

Al Vico e al De Sanctis, elementi vivi della formazione crociana, si suole aggiungere, come ho detto, Antonio Labriola, anzi lo stesso Croce lo ricorda con insistenza non solo per il libro *Materialismo storico ed economia marxistica* (1900-1921), ch'egli scrisse sotto la spinta dei problemi suscitatigli dal maestro dell'Ateneo romano, ma anche per un certo intimo calore del discepolo verso il maestro. E, senza dubbio, il Labriola ha partecipato al formarsi della mente del Croce; ma va detto subito che vi ha partecipato in senso *negativo*, dove il Vico e il De Sanctis han contribuito positivamente. La meditazione della teoria marxistica ha certamente anticipato la filosofia della pratica; ma, nè del Marx, nè del Labriola, è più nulla rimasto vivo nell'opera crociana, che si è, via via, ora per ora, accresciuta sempre autonoma, in un lavoro di oltre trent'anni, che non conosce soste, e cerca riposo lavorando.

(*Segue*) V. G. GALATI.

Simbolismo francescano

S. Francesco non poteva prevedere le conseguenze che sarebbero derivate dal suo gesto allorquando spogliatosi degli abiti, li scagliò a' piedi del proprio padre

In quel momento il fondatore d'un nuovo ordine monastico taceva; sola parlava un'anima che gli Evangeli avevano destata, e il suo linguaggio riusciva altrettanto incomprensibile al negoziante di panni, che al pastore d'anime davanti al quale il gesto decisivo era avvenuto. Il gelo che fuori incrinava l'aria, non era nè meno ostile, nè meno freddo di quello che era nelle anime dei ragguardevoli personaggi adunati nella casa del Vescovo.

Solitudine e gelo era ciò che l'attendeva nella strada; eppure S. Francesco era come estasiato o cantava al pari d'una capinera ebbra di sole e di libertà, allorquando un uomo semplice che ebbe di lui misericordia lo dotò dello sdrucito saio col quale già aveva affagottato l'uomo di paglia posto a guardia del suo grano.

Codesto episodio, che è il primo col quale il Santo ha iniziato la sua prodigiosa « vita nova » è in un modo affatto particolare significativo. Per poco che l'attenzione vi si fermi, è il caso che l'episodio scompaia, per far luogo al simbolo che accanto sembra urgerlo nel desiderio di venire alla luce.

Ma l'episodio stesso è altrettanto vero nel piano della realtà fisica che su quello della realtà dello spirito; non esistendo più, per delle anime rarefatte e sublimi quale quella del frate d'Assisi, nè l'uno nè l'altro piano; tutti e due trovandosi unificati — e negati — in ciò che gli Evangeli chiamano « lo spirito glorioso del Cristo ». Codesto « spirito glorioso » nel manifestarsi tramuta il corpo in anima e l'anima in corpo, rendendo possibile ciò che un'imperfetta conoscenza chiama il « miracolo ». Forse non ad altra causa vanno ricondotte le famose stigmate, le quali verosimilmente non altro forse sono che pensiero plasticamente espressosi attraverso la carne. Poichè il suo corpo doveva essere plasmabile e molle come la cera; meglio, come la sottile materia che alle idee serve di sostanziale corpo.

Non è però in quel che or ora s'è detto la spiegazione totale del simbolismo urgente negli episodi della vita del Santo d'Assisi. Bisogna ricercarla nel fatto che i mezzi coi quali S. Francesco s'è liberato dai vincoli della società e della famiglia sono così sentiti, semplici, e vicini all'Assoluto, che diventano immediatamente tipici e distinti, come le idee e come appunto i simboli, i quali hanno significato universale e vita eterna, perchè alieni dalla schiavitù dei sensi, e perchè viventi in sereni mondi dove lo spazio e il tempo non sono più i furiosi Cerberi che latrando l'anima sospingono verso la bolgia e il fango della quotidiana morte.

Di gesti come quello della svestizione davanti al padre ed al Vescovo è piena la vita di S. Francesco; che tutta si consumò nel fuoco avvampante d'una diuturna rivolta al morto peso della sociale correlazione, riguardo alla quale fu un iconoclasta, come sempre lo sono stati i grandi spiriti ed i fondatori di religione, compreso quegli che fu il costante esemplare del Santo, il Cristo Gesù. Se anche nei riflessi pratici di questa rivolta è potuto sembrare un uomo de' suoi tempi pure non lo era, pel fatto che la sua figura era troppo alta e lata per potere restare contenuta negli angusti limiti della storia.

Anche la sua santità non può venire circoscritta in tali limiti nè dal tempo prendere il proprio colore, poichè egli era veramente un santo, vale a dire un « separato », ciò che in termini moderni chiamasi un « uomo libero e disincantato », pel quale il mondo creato dagli uomini non è che una parvenza vana, mentre il mondo creato da Dio è un libro aperto in cui è dato leggere le intenzioni dell'Altissimo.

Per questa sua inappetenza del mondo, le « cose » che con lui venivano a contatto erano come rinverginate; senonchè un nuovo pudore era sorto nel suo animo e un nuovo gioioso senso della natura.

Non turbandole colla passione, le « cose » diventano tutte libere e tutte belle; non desiderandole, in loro stesse le considerava quali indipendenti creature di Dio, e come tali ne rispettava la singola vita, e le amava..

Era un modo di trasfigurarle, di redimerle e di innalzarle, nel contempo che gli era dato d'istituire tra di esse e la sua anima quella viva corrente di simpatia che forse ha resa possibile la comunicazione del Santo col mondo vegetale ed animale, e in dolci accenti s'è espressa nel più apollineo canto della nostra letteratura, il *Cantico delle creature*.

E verso le creature non doveva nutrire amore solo perchè avevano ricevuta la vita da Dio, come l'aveva ricevuta lui; ma perchè, e per lui e per gli altri uomini in grado di intenderle, erano dei simboli che vivevano, delle volontà personificate: in senso evangelico delle lampane atte a rendere palesi le intenzioni dell'Altissimo. Il mondo di S. Francesco somigliava un'orchestra in cui esseri perituri ed esseri di natura immortale agivano per cantare le lodi del Creatore, e di fronte ad essi si sentiva così estasiato ed umile da prosternarsi in commossa adorazione. L'umiltà di S. Francesco è tutta in questa estasiata adorazione del mondo, all'istesso modo che la poesia di cui il suo animo era capace è tutta nella sua vita, a petto della quale anche il *Cantico* è morta letteratura.

ARMANDO CAVALLI.

ITALO SVEVO

Facciamo un discorso che è proprio il rovescio di quelli che si son ripetuti da qualche mese a questa parte. I critici letterari errano o hanno errato non perchè non usino rivolgersi ai capolavori classici, alle opere dei secoli passati; ma anzi per la disattenzione e per l'incuria con la quale considerano quello che succede nel tempo loro. Lo starsene zitti riguardo alle somme opere vorrà dire o che non le sanno gustare, o che temono, per reverenza, d'intrudersi fra gli spiriti magni; e il danno sarà tutto loro. La noncuranza, invece, che non di rado affèttano per le opere nuove si risolve in una specie d'ingiustizia, sia nei confronti del pubblico, sia in quelli degli autori. Quando il servizio d'informazioni non funziona, si va incontro, alla cieca, alle peggiori sorprese.

Anche questa noncuranza, però, si riesce a giustificare; e tanto meglio, se è un vero fastidio, una previsione dell'inutilità delle proprie fatiche e uno sgomento a vedere che sotto le stesse etichette le stesse cose mediocri via via vanno ripetendosi, senza che ci sia mai un guizzo nuovo, o si palesi un nuovo aspetto di vita, una nuova tendenza d'arte. D'altra parte sarebbe criterio assai fallace l'andar ricercando come elemento artistico, nelle produzioni letterarie, la «novità». Mi pare quindi che questo punto, della « novità » che attrae o respinge, secondo i temperamenti, chi le si accosta, sia il crocicchio, e un poco il tormento, di quanti cercano di appagarsi in un'arte prodotta nel loro tempo; e abbagli come un miraggio i « contemporanei » e i « moderni », desiderosi di veder risplendere le loro aspirazioni momentanee in un cielo dove tutti gli sguardi convergono e ogni tempo è contenuto; fra essi, anche quelli che meno si fidano dei nuovi tentativi e delle nuove persone artistiche. Le vorrebbero escludere in fatti per amore a un'altra novità — un poco più vecchia; alla quale parteciparono con impegno, che salutarono nella loro adolescenza e riconobbero nella propria formazione. Così d'altronde si fanno le tradizioni, che avvincono stretti a sè per un domani un poco segregato e guardingo quelli che ieri furono pieni di baldanza e confidarono senza timore.

Parrà strano che si discorra tanto del «nuovo », prendendo a trattare d'uno scrittore il quale trova il suo luogo tra i vecchi, nato circa sessantacinque anni or sono, edito per la prima volta nel 1893. Ma questo scrittore interessa prima di tutto come fenomeno della critica, in quanto cioè l'esempio delle sue critiche vicende ha importanza, e dovrebbe aver riflessi, nel costume dei nostri critici o recensori. Le tappe cronologiche della sua attività sono il novantatrè, il novantotto, il millenovecento ventitrè. Ma i suoi due primi libri non ebbero risonanza, e il rumore riguardo all'ultimo s'è levato nell'autunno del '25, a traverso interventi stranieri e per una via tutt'altro che diretta. Che il silenzio su questo scrittore sia stato ingiusto, parrà evidente per la stessa fama, per fortuna non postuma, che ora lo assiste. Ma l'ingiusto silenzio è cagione altresì d'una forma di fama ingiusta. Calata di lontano, da climi letterari differenti e per contatti che sembrano assai occasionali, essa vuol rivelare aspetti e forme di questo scrittore che, in quella luce, oscurerebbero altre sue qualità molto più ingenue, per includerlo in una tendenza, nella quale non gli spetterebbe altro che un posto assai secondario.

Ragioni geografiche (e tipografiche) escludevano, in quegli anni, lo scrittore triestino da un'assidua vicinanza con la vita letteraria italiana. I suoi due romanzi (« Una vita »: 1893; « Senilità »: 1898) avrebbero pur dovuto esser letti al loro tempo, e non vi avrebbero sfigurato. Pare che di essi, o di uno di essi, rendesse conto un critico solo: Domenico Oliva; nome che ora non viene spesso ricordato, e quasi punto fuori del campo, che fu suo più strettamente, della critica teatrale. Non so la ragione del suo così lungo riposo, che dura venticinque anni, il tempo d'una generazione intera; non so quali vicende abbia subite l'ultima pubblicazione, finita di stampare il '23, conosciuta e commentata sulla fine del '25. Ma, a pensarci, due anni non son tanti per far sì che questa conoscenza ci arrivasse, da Trieste, ormai tanto avvicinata, via Dublino-Parigi; accorderemo volentieri il perdono di questa mora ad uomini che dovevano aver altro pel capo che non le fortune del signor Italo Svevo, scrittori e critici che vanno per la maggiore, e indaffarati in imprese di tanta importanza. Siamo anzi soddisfatti che essi ci abbian fatto conoscere quest'uomo; con un apparato e una presentazione in tutto degna della fama a cui lo vogliono consacrare, hanno stimato di poterlo far comparire come loro ignoto precursore, e gli han fatto onore in scritti e su riviste dove poche rinomanze moderne conseguono un riconoscimento.

Ma nulla, o quasi nulla di quello che in lui ci piace, a una lettura calma e coscienziosa, pare che abbia assunto significato per loro, attenti solo a certe conformità esterne, a certe lentezze prolungate del racconto, a certi compiacimenti d'osservazioni minute in cui hanno riconosciuto le virtù e i modi che li fanno grandi. Ed ecco il giudizio sulla mirabile psicologia di Zeno Cosini e sulla novità importantissima dell'analisi della psiche qui tentata, al quale altri nostri scrittori hanno contrastato vanamente, magari scoprendo che Manzoni s'era già mostrato un finissimo psicologo; come se la disputa dovesse fissarsi su una preminenza dei generi, e ci fosse il pericolo che una nuova fama facesse crollare quelle già stabili e assise.

Bisognerà in tanto distogliere l'attenzione dal « fenomeno » di Zeno Cosini e della sua frammentaria autobiografia, lunga più di cinquecento pagine. Le creature d'uno scrittore hanno da avere un'intima e coerente somiglianza, come i diversi ritratti che un medesimo pittore dipinge. Tra Alfonso Nitti — così si chiama l'eroe del primo romanzo — e Zeno Cosini c'è differenza, ma come ci può essere tra un uomo maturo eppure ricco di sensibilità e d'indulgenza e il cupo, solitario, indeciso adolescente ch'egli fu prima di venire a patti colla vita. O più tosto la differenza che v'è tra lo sguardo d'un uomo che non sa reagenti alla sua facoltà d'immedesimarsi e di commuoversi, e uno sguardo che ha tratto dall'esperienza dell'ironia la capacità di riprendersi, di correggere e coordinare le sue impressioni con una comprensione più addestrata e più sottile dei motivi e un'ombra di cinismo.

In mezzo a questo percorso, la senilità di Emilio Brentani sarebbe un compromesso, una più vera miseria, di persona che rinuncia a credere al tragico nella vita quotidiana, ma ne prosegue la stanchezza, il senso di vuoto, la assidua opera demolitrice senza scopo e senza redenzione. Alfonso Nitti si uccide, e Emilio Brentani, spente tutte le velleità come si spengono i lumi, s'accascia.

Le altre cose, il mondo, ossia la Trieste di questi due uomini, si trasformano analogamente; se la vita di Nitti, tanto timida, concentrata, colora di sè tutto quello che accade, così che ogni cosa in certo modo concorre alla catastrofe con quel moto quasi fatale, e in quel tono generale di pessimismo che contrassegna i più degni tra i così detti naturalisti, intorno a Brentani in vece tutte le persone spiccano, si muovono indipendenti e tanto libere da essere un attivo rimprovero per la sua melensa e avara scontentezza. Nell'autobiografia di Zeno son proprio le condizioni esterne, gli amori, la famiglia, gli affari, l'occasione e il contenuto della sua sensibilità; se non lo dominano, è perchè egli è ogni volta attento e abilissimo a prendersi la rivincita col piegarli dal loro lato ridicolo. La tragedia, pur sempre latente e possibile, va svanendo, poichè c'è, nel costume di Zeno, un continuo sforzo di riadattamento, che lo mitiga e lo accosta ai suoi simili, e lo fa, sebbene voglia essere nevropatico e ansioso, nonostante le cure più stravaganti e il miraggio d'un'imaginaria salute, uomo più normale di tanti maschi volontari e vittoriosi.

Questo breve schizzo dell'andamento dei romanzi tende un poco all'elogio e indica una linea ideale piuttosto che il risultato positivo. Le manchevolezze nello stile di Italo Svevo sono tanto evidenti, che il primo giudizio su questi libri sarà sempre una condanna: sono scritti male. Perciò gli stranieri che ammirano l'autore, ribadiranno contro al gusto italiano una critica pregiudiziale di leggerezza e di formalismo retorico.

Ora non si può dire propriamente che questi libri son scritti male; o si avrà da soggiungere che si accetta ogni giorno roba scritta non meglio, e dove per giunta l'approssimata sicurezza della lingua è garantita da una retorica impersonale non punto astrusa e assai corrente. Qui ci troviamo a fare i conti con una poco comune imperizia dello scrivere e una curiosa ostinatezza a non imparare, si direbbe a non volersi arrendere a un modo di scrittura più piano e un pochino più elegante, per paura che diventi una maschera o una cosa leziosa. Il peggio si è che la razza di Ettore Schmitz (Italo Svevo), o il miscuglio delle razze, poichè, come avviene a Trieste, nella sua famiglia molti han da essere stati gl'incroci, lo estrania da noi e dalla nostra lingua; il suo dialetto e la sua città sono, rispetto agli altri d'Italia, in una condizione, còme dire? di maggior povertà; di modo che l'esperienza più diretta, e la sola dalla quale egli possa attingere, poichè di dimestichezza con altri scrittori italiani non si può proprio parlare, non ha in questo caso valore d'ingenuità e d'immediatezza.

Lo Schmitz tenta giustificarsi della difficoltà in cui s'aggira senza neanche vedere il modo di spuntarla, e se ne fa una teoria ironica che lo dovrebbe salvare dai rimproveri: « Il dottore..... ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! E' proprio così che scegliamo della nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto ».

E non è vero. E' proprio il dialetto — quel dialetto che guasta l'aspetto della vita. Parlate a quel modo, tutte le relazioni diventano insulse, com'è insulsissima la « società » triestina che al nostro autore piace di ritrarre. Non c'è larghezza d'argomenti da cui si possa ritagliare un discorso, nè profondità o compattezza in cui si possa scavare un carattere. Nato in un porto e dalla confluenza di genti diverse, è quasi solamente un gergo, come poteva essere la lingua franca negli scali del levante, o quale oggi il linguaggio americano rispetto all'inglese; una riduzione all'assurdo a forza di toni brevi, pratici e di paurosa parsimonia nel vocabolario.

Diciamo questo perchè lo Schmitz avrebbe bisogno di superare il dialetto, di essere più che triestino. La facoltà d'intender gli animi, di crearli, gli si fa facoltà ironica anche per la incompiutezza in cui rimangono, quando urtano alle porte chiuse della sua ignoranza e della sua incapacità d'imaginare. Allora, sguscia per una via traversa e si mette a guardarli in tralice. Per intendere a fondo e rappresentare bisogna superare e dominare. Finchè si resta sullo stesso piano, non si può che spostare l'angolo visuale e capire e vedere una linea per volta. Altri triestini, avendo in cuore lo scontento della vita che li aveva formati, se ne sono astratti e le hanno risposto a toni rudi, con cupe e romantiche risonanze di pensiero; hanno cercato in sè l'asprezza del Carso come simbolo e matrice della città loro, contro alle sue apparenze; e hanno raggiunto così l'unità dello stile.

Tutt'altra mi pare la via percorsa da Italo Svevo. I rari suoi momenti di liricità dipendono da stati di trasporto sensuale, non da un dominio sulle impressioni e da un ordine proficuo posto nelle emozioni e nella fantasia. Quando lo hanno accostato a scrittori famosi per il modo onde sanno analizzare e far vivere la psiche dei loro personaggi si direbbe che hanno preso sul serio una finzione del suo ultimo libro, di cui egli stesso nelle ultime pagine si burla. Il nome di Proust e quello di Joyce potrebbero essergli messi accanto solo per contrasto, per indicare la completa divergenza e alcune delle sue deficienze più palesi. Lo Svevo non sa scrivere una frase dove sia un inciso, si perde nel nesso temporale dei verbi, non conosce il segreto di nessun giuoco di profondità; il confronto con una pagina di Proust gli è addirittura micidiale. Viceversa, Proust stesso potrebbe imparare da lui a incidere più rapido, a atteggiar le figure con due segni, invece che con mille parole; se imparare queste cose gli avesse potuto esser utile, e non fossero contrastanti col suo modo. Joyce poi v'imparerebbe l'ordine, sia pure un ordine esterno, piatto e poco convincente; meglio però di quel suo mare in subbuglio dove si vedon perdersi alla deriva tanti informi rottami.

La necessaria povertà dell'espressione gli si è dunque rappresa in una brevità, che assai spesso è piena di senso e aiuta tanto meglio delle sue parole a intendere e a rappresentare. Il genio dell'osservatore (che è a sua volta creatore, ma secondo aspetti minuti, improvvisi e secondo sintesi di momenti che s'armonizzano) si rivela in lui in frasi staccate, semplici, diritte, perdute in mezzo al racconto che ha in genere i difetti e le poche virtù del naturalismo, ch'egli ha ammirato e seguita ad ammirare. I ritratti fisici e le notazioni psicologiche si combinano e s'accompagnano; spesso, secondo quelle vecchie mode e credenze, si fanno paralleli. La nota caratteristica degl'individui è talvolta presa da un loro atteggiamento, da una frase o da una parola del loro discorso fermata e segnata a volo; come s'è detto, le sue creature se le guarda di sbieco. La visione fuggitiva d'un impiegato è la presentazione d'un individuo e d'un carattere (« Entrò correndo Sanneo, il capo corrispondente. Era un uomo sulla trentina, alto e magro, i capelli d'una biondezza sbiadita. Aveva ogni parte del lungo corpo in continuo movimento; dietro agli occhiali si movevano irrequieti gli occhi pallidi »). Il capo dell'azienda ci è presentato con un suo atto abituale: « Alfonso salutò e il signor Maller rispose col medesimo cenno a lui e a Giacomo. Faceva sempre dei saluti collettivi»; ne vedete sùbito la fretta e il sussiego.

Alfonso Nitti, pur nell'evidente sua ignoranza, sogna il mondo delle lettere e se ne fa un paradiso; il sogno si rifrange nella realtà meschina, aiuta a sopportarla: « ... Alfonso, per legare l'attenzione al lavoro, usava quando era solo di declamare ad alta voce la lettera, e quella si prestava alla declamazione essendo rimbombante di paroloni e di cifre enormi. Leggendo ad alta voce la frase e ripetendola nel trascriverla, scriveva con meno fatica perchè bastava il ricordo del suono nell'orecchio per dirigere la penna ». Anzi, la rialza e la sublima: « usciva non appena deposto il libro, e dopo quell'ora passata con gl'idealisti tedeschi, gli sembrava sulla via che le cose lo salutassero ».

Ecco qual è, per Alfonso, il rimedio dell'amore: « Quando era dinanzi a Lucia ne vedeva gli zigomi sporgenti. Stava all'erta! Non sentiva desiderii ». Quando l'amore viene, l'animo timoroso e la sua segregata delicatezza non ci regge: « Le baciò le mani che ella gli abbandonava e quest'abbandono non gli dava altro piacere che di sentirsi rassicurato del tutto, ma anche la noia di dover simulare un grande entusiasmo ». Nemmeno il possesso lo rassicura: « Se c'era, la felicità di Alfonso veniva diminuita da un timore. Quella donna che in una sola ora aveva mutato di sentimenti e d'opinioni era forse impazzita? » « Egli salutò agitando alto il cappello. Il gesto era trovato, ma a lui mancava la sensazione corrispondente. Al vedere Annetta alla finestra, s'era ricordato che così s'usava in amore ». E trova una finta forza nell'abbandono: « Egli ora era un uomo nuovo che sapeva quello che valeva. L'altro, colui che aveva sedotto Annetta, era un ragazzo malaticcio con cui egli nulla aveva di comune. Non era la prima volta ch'egli credeva d'uscire dalla puerizia ».

Ecco un aforisma, tratto da un movimento dell'animo d'Alfonso: « S'era adirato, perchè nulla è più irritante che non venir sùbito compreso quando si finge ». Ecco, espressa con un simile contrasto, la dolcezza del subitaneo ricordo del padre: « E ancora una volta rivide la fisionomia del padre, che pensava e parlava proprio così, mai tanto vicino a sorridere come quando il suo volto s'atteggiava a grande serietà e la sua parola risonava pateticamente commossa ».

Gli esempi addotti vengono tutti dal primo romanzo, « Una vita »; già in quello, e più nei due seguenti, nella notazione psicologica subentra assai naturalmente l'arguzia e l'ironia, piega più conscia dello spirito che conosce le debolezze degli altri, le loro miserie; e le mitiga e le sostiene coll'accostarle a casi e a motivi impensati che implicano, appunto per la loro distanza, una solidarietà generale e una scambievole remissione. La tragedia d'Alfonso è fatta più umana dall'occhio che la vede un po' per volta maturare; sicchè il tono concitato e quasi augurale di certe pagine non predomina, ed egli non assurge a simbolo di catastrofe nobile e programmatica, come il giovane Werther. Il tono minore, la luce crepuscolare proviene in parte dalla generale tendenza realistica del racconto; ma anche la supera e se ne svolge, con l'atteggiamento di timidezza sofferente che è proposto, nella persona d'Alfonso, quasi in antitesi e all'ammirazione degli altri poco vivi personaggi; e, questo romanzo, si potrebbe ascriverlo anche a qualche lontana parentela dostoieschiana.

In « Senilità » il campo esterno è allargato. La piccineria e la miseria d'Emilio Brentani spiccano nel contrasto con la salute e la giovinezza dei movimenti, buoni o cattivi, dell'Angiolina e dello scultore Balli; si rivelano nella pietà stizzosa e risentita che gl'ispira la sorella delirante. Trieste vi è una cosa viva, con soffi di bora, raffiche di pioggia, luci e tramonti; il Balli, che sarebbe il pittore Veruda, agisce e parla per sè, all'infuori degli occhi d'Emilio, che non riescono a vedere mai con giustezza nell'animo dell'amico. La disfatta del Brentani è predetta fin dalle prime pagine: « Per la chiarissima coscienza ch'egli aveva della propria opera, egli non si gloriava del passato però, come nella vita così anche nell'arte, egli èredeva di trovarsi ancora sempre nel periodo di preparazione. Viveva nel futuro sempre in aspettativa, non paziente, di qualche cosa che doveva venirgli dal di fuori, la fortuna, il successo, come se l'età delle belle energie per lui non fosse già tramontata ». L'ansia che gli cova in cuore, non mai generosa, lo predestina al fallimento: « L'amore delle donne era per lui qualche cosa più che non una soddisfazione di vanità, ad onta che, prima di tutto ambizioso, egli non sapesse amare. Era il successo quello, o gli somigliava di molto ». Benchè meno arrogante, il Brentani è qui disegnato, e con pochi tocchi, non molto dissimile da quel che sarà poi Rubè. Ma la definizione della sua amicizia col Balli ce lo presenta anche meglio: « La loro relazione ebbe l'impronta del Balli. Divenne più intima di quanto Emilio per prudenza avesse desiderato... (essi) andavano perfettamente d'accordo. Accordo facile; il Balli insegnava, l'altro non sapeva neppure apprendere. Fra di loro non si parlava mai delle teorie letterarie complesse d'Emilio, poichè il Balli detestava tutto ciò che ignorava. Uomo nel vero senso della parola, il Balli non riceveva (vuol dire: non accettava opinioni, influssi altrui) e quando si trovava accanto il Brentani, poteva avere il sentimento d'esser accompagnato da una delle tante femmine a lui soggette ». Si tratta d'un uomo che non sa vivere e che sarà stroncato. Le vicende della stroncatura non consentono che s'incrudelisca contro di lui; di volta in volta viene lo spunto per il quale si riesce a compiangerlo, ridendo.

La « Coscienza di Zeno » è più che altro una mastodontica burla; o meglio un fallimento annullato, la rivincita su alcune sconfitte, imaginarie ma sofferte, ottenuta con lo sforzo di ristabilire fra tutto le proporzioni necessarie e di comprendere e « smontare » i vari momenti quasi tragici. Zeno Cosini, che si finge e poi si crede ammalato, canzona, quando è giunto alla fine, il metodo di cura che s'è prescelto. Così gli dice il medico, fanatico della psicoanalisi: «Scriva! scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero ». Così poi egli conclude, quando si sottrae all'ostinatezza del medico, e ne ride: « Io proposi al dottore di prendere delle informazioni (riguardo ai fatti raccontati e sottoposti alla sua scienza interpretativa). A mio sapere egli non s'indirizzò a nessuno di costoro, e devo credere che se ne astenne per la paura di veder precipitare per quelle informazioni tutto il suo edificio di accuse e di sospetti. Chissà perchè si sia preso di tale odio per me? Anche lui dev'essere un istericone che per aver desiderata invano sua madre, se ne vendica su chi non c'entra affatto ».

Il libro è in fin dei conti l'autobiografia d'un buon Triestino, ricco e inetto, che porta il destino del suo agio inerte in tutte le sue relazioni, ha tempo da perdere e è assai normale. Appunto perchè è normale, non è un uomo sano e, come tutti i perdigiorno, è fissato sulle proprie malattie. Si può ammettere che lo Schmitz abbia sentito l'influsso delle recenti teorie freudiane, e abbia avuto l'intento di far ancora un romanzo naturalistico-sperimentale su i casi delle nuove nevropatìe; ma, di fatto, a ogni pagina fa capolino il buon senso; e il malato si dimostra assai accorto quando prende in giro i suoi medici e il male.

L'ironia è dunque meno sostenuta e distante, a volte semplice voglia di ridere, spirito buffonesco del racconto. Se si potesse, varrebbe la pena di riportare tutta la scena spiritica della dichiarazione d'amore, e quella successiva del fidanzamento con la più brutta fra tre sorelle dopo due prove fallite. Della seduta spiritica, eccone un tratto: «Guido (è il rivale in amore) coprendo con la sua la voce di tutti impose quel silenzio che io, tanto volentieri avrei imposto a lui. Poi con voce mu-

tata, supplice (imbecille!) parlò con lo spirito ch'egli credeva presente:

« Te ne prego, di' il tuo nome designandone le lettere in base all'alfabeto nostro! ».

Egli prevedeva tutto: aveva paura che lo spirito ricordasse l'alfabeto greco ».

Se non ci fosse una simile reazione personale, che si palesa nelle varie vicende del racconto e ne illumina le pagine più smorte, quest'ultima — e lunghissima — opera sarebbe un tentativo fallito. Che c' importerebbe di sapere, a traverso trentatre pagine, come fa un uomo a non smettere il vizio del fumo? Gli assiomi e le fissazioni da salutista, che son quasi il filo conduttore e i punti articolati del romanzo, non c'interessano se non in quanto sono speciali manifestazioni del carattere di Zeno: imaginario malato che crea la sua malattia per il bizzarro gusto di dare una risonanza fisica ai paradossi. Ma altrove la malattia, a cui sempre l'attenzione dello Schmitz si volge con straordinaria cura, è rappresentata con vigore e riesce ad impressionare. Le fasi della pazzia, che complica una polmonite a cui la sorella di Emilio Brentani soggiace, raggiungono più che qualunque altra sua pagina una drammatica chiarezza; in una circostanza così estrema quando i fantasmi hanno superato le deboli resistenze dell'organismo e non c'è rimedio fuor che nella morte, non sarebbe davvero opportuno limitarsi e andar cauti.

Che il lato programmatico, l'intenzione, non riuscita ad esprimersi, la tesi, sia la parte caduca e inutile di questi romanzi, è giusto e evidente. Si potrebbe però fare una distinzione: « Una Vita » e « Senilità » — i due romanzi scritti nel secolo scorso — ripetono l'eco di quel tempo, gl'influssi naturalistici ch'erano allora in voga; non avendo essi una loro precisa individualità non hanno nemmeno importanza d'arte. Pure, e anche per chi non abbia ragione di appassionarsi allo Svevo e di andarvi a cercare le minute cose originali che sembrano degne di nota, son libri d'interessante lettura.

La « Coscienza di Zeno » invece è un libro indigesto, che pochi, fuorchè si tratti di qualche fallace caso d'entusiasmo per il « genere » riusciranno a sopportare. C'è forse in questo libro, il meglio dello Schmitz; ma c'è anche un peggio, che gli viene d'altronde, un ibrido modo che sa di psicologia sperimentale e di cura freudiana, innestata o combinata con un ideale letterario uso « Bouvard et Pécuchet »; adoperato per giunta da chi non sa crearsi un linguaggio pedante e quasi tecnico a forza di precisione. Se si hanno da fare i romanzi secondo le ricette, val più insomma un'autentica ricetta maupassantiana, per quanto arida e breve, che questi ricchi pasticci dove c'entra un po' di tutto e che vogliono essere conditi con un forte sapore di « modernità ».

S'è detto che lo Svevo ha una certa predilezione per i malati. Sarebbe, questo, un brutto segno di malattia; ma ci sono in lui anche indizi di salute, e il più sicuro di tutti è il suo modo di guardare le donne, che pare le riempia di forza e di colore proprio per la gioia dell'uomo. I suoi uomini sono o timidi o scettici o senili; ma le donne che gli passano accanto e si fermano un poco, sono animali fiorenti. Perciò toccano a loro certi atti d'energia, certi scatti di fierezza, come accade sempre con Dostoieschi. Ma là son donne, anche ingenuamente, fatali, un poco maliarde e maghe, angeli e demoni commisti. Qui no, son belle donne soltanto — se pure non a tutti piacevoli; la loro semplice anima è la carne. Hanno il volto largo e roseo, come la signorina Annetta; oppure, sebbene meno definito, come Angiolina. (« Le corse incontro, e dinanzi al colore sorprendente di quella faccia, strano colore, intenso, eguale, senza macchia, sentì salirsi al petto un inno di gioia »).

Ecco una effimera Carmen: «Io vidi che la sua faccia non era tinta, ma i colori ne erano tanto precisi, tanto azzurro il candore e tanto simile a quello delle frutta mature il rossore, che l'artificio vi era simulato alla perfezione. I suoi grandi occhi bruni rifrangevano una tale quantità di luce che ogni loro movimento aveva una grande importanza. Guido l'aveva fatta sedere ed essa modestamente guardava la punta del proprio ombrellino o più probabilmente il proprio stivaletto verniciato. Quand'egli le parlò, essa levò rapidamente gli occhi e glieli rivolse sulla faccia così luminosi, che il mio povero principale ne fu proprio abbattuto. Era vestita modestamente, ma ciò non le giovava perchè ogni modestia sul suo corpo s'annullava. Solo gli stivaletti erano di lusso, e ricordavano un po' la carta bianchissima che Velasquez metteva sotto ai piedi dei suoi modelli. Anche Velasquez, per staccare Carmen dall'ambiente, l'avrebbe poggiata sul nero di lacca ». Perdoniamogli, meglio che il « candore azzurro » (forse esiste), alcune altre espressioni stonate che vengono a intorbidare questo bel quadro.

Come conclusione, c'è poco da aggiungere. Simpatia per questo scrittore, tanto estraneo al mestiere e al successo, è facile provarla; è necessario riconoscere la dignità della sua fatica. Se potesse ricominciare, con maggior sicurezza e indipendente dalle mode d'un giorno, troverebbe più favore presso quei pochi che hanno voglia di leggere senz'aver paura delle nuove letture. In tal modo non riagguanterebbe la fama; ma, meglio di un possesso così precario, è da augurargli la coscienza del lavoro compiuto e quel retrospettivo compiacimento che annulla i necessari dubbi e le nobili stanchezze; quando l'autore riesce a vedere l'opera propria staccata e fissa nella luce della storia.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

Umberto Saba poeta

Altri ha già espresso opportune considerazioni sul fatto che la poesia del Saba solo oggi ci appaia nella sua vera luce, liberata dai facili schemi in cui l'indifferenza dei primi approcci del pubblico e della critica sembrò confinarla. Ancora una volta si è manifestato il caso di un poeta, che, per l'innanzi perfettamente misconosciuto, è giunto ad ottenere un riconoscimento che si palesa non fugace, e senza dubbio accortamente motivato. Il tempo, a cui nulla l'artista volle concedere, è venuto stavolta all'artista.

Oggi ci sembra, ad esempio, assolutamente ingiustificata l'impressione del Serra che questa poesia « non uscisse dal generico ». E completamente « fuori fuoco » ci si rivelano le considerazioni contenute nell'articolo che gli consacrò, all'apparire del primo libro, il suo concittadino Slataper, a lui del resto così lontano. Oggi, dopo gli studi del Debenedetti, del Montale, del Cecchi e del Pancrazi, non ci riesce più possibile pensare al Saba come ad un « crepuscolare », nè concepire come si potesse scambiare la sua vena idillica e pensosa, con sfumature di pessimistica sensualità, colla lirica incerta e sfibrata che venne di moda in Italia al tramonto dannunziano. E la apparenza facile di questa poesia non certo facile induce oggi in simile equivoco quei critici che vogliono semplicemente fare del Saba un ostinato assertore della « forma chiusa » e del « bel canto » in tempi d'eresia formale e di liricità discorsiva. La fedeltà di questo artista ai metri tradizionali non deve certo ricercarsi in una inattuale « resistenza ai tempi », e tanto meno in una forma di consapevole neoclassicismo, ma nella natura intimamente occasionale e autobiografica della sua ispirazione, e in una sorta di primitiva nostalgia dei classici, tutta di primo acchito, e, diremmo, scolastica.

Tanto equivale a dire che il Saba non si è mai posto alcuno dei cosidetti « problemi formali » in cui sembra che la nostra poesia contemporanea sia costretta a dibattersi, a seconda che aspiri all'estatico platonismo di una superiore armonia stilistica, la di cui esigenza è insita in tutta la nostra maggior tradizione, o che preferisca insistere sull'elemento sensuale e coloristico che inevitabilmente rinasce dal disgregamento delle forme tradizionali e dal riavvicinarsi dell'ispirazione al primo e ancora incerto palpito della vita. Egualmente lontano da questi estremi, il Saba sembra aver accolto le forme chiuse quasi passivamente, pago di una materia verbale e ritmica appena appresa, nella raccolta adolescenza, dalla irriflessa frequentazione dei nostri classici. Ai modi del sonetto e della canzone egli più che altro adegua, senza soverchie vibrazioni o reazioni musicali, una vena delicatamente meditativa e figurativa, e, se a taluno sembrò di respirare, nei primi « Versi dell'adolescenza » e nelle « Canzonette » contenute nel presente volume, un'aura quasi metastasiana, bisogna osservare quanto i modi melici del Saba ci appaiono meno liberi e sonori, e trattenuti sul significato fresco e acerbo degl'incisi particolari piuttosto che sfuggenti dietro la sfogata levità del verso.

Ad intendere la verace natura di questa aspirazione meglio giova riflettere circa l'origine triestina del Saba, che si trovò di buon'ora a dover risolvere entro una *classicità* tutta di maniera e di superficie le durezze del dialetto e le contraddizioni di una cultura in margine e non certo scevra di qualche influsso germanico. Non so come, leggendo anni fa le ultime liriche del « Canzoniere » mi venne di pensare a certe canzonette del Goethe maturo, e mi sembrò di sorprendere, nella dolcezza pacata di quelle forme del canto dalla vita elementare della giornata, come un riflesso corroso e turbato della respirante saggezza di certe ballate e favole del « Divan ». Nè a questi rilievi, che sembreranno paradossali, si vuol dare un qualsiasi valore di giudizio, all'infuori dell'angolo visuale da cui si circoscrivono i nostri accostamenti.

Come molte volte avviene, la particolare ispirazione del poeta si è trovata inconsapevolmente avvantaggiata dalle stesse difficoltà che agli inizi la travagliarono. E furono ancora tali difficoltà, che tutt'oggi ritroviamo, nel Saba maturo, vinte eppur presenti, che contribuirono a formare il tono profondamente individuale che fluisce compatto dai primi sonetti del *Canzoniere* fino alle ultime composizioni di *Figure e canti*. Certo a torto si nominarono, a proposito del Saba, Petrarca e Leopardi. E non perchè la sua Musa sia, come egli s'esprime, *di poveri panni*, ma perchè se riecheggiamenti vi persistono di quei grandi, essi non esorbitano, come abbiamo detto, da quell'indeterminata atmosfera di nostalgia scolastica, che apprese i primi modi del verso e della composizione dalla giovanile consuetudine coi grandi testi della nostra poesia.

Ispirazione tutta in tono minore quella del Saba, che, unicamente nascendo come musicale meditazione e commento alla vita, assai di rado sembra tendere alle platoniche trasfigurazioni di cui la grande lirica classica ci dà esempio. Mai come per il Saba sarà efficace il detto goethiano che ogni vera poesia sia poesia d'occasione. Le sue migliori raccolte (*Trieste e una donna*, la *Serena Disperazione*), trovano i loro motivi nella vita direttamente rispecchiata nella parola poetica, schiva da ogni amplificazione rettorica ed ornamentale, e senz'altro presupposto che una generica esperienza umana. E' stato pure osservato, dal Debenedetti, come questa poesia, in fondo schiva dal dramma e dalla narrazione, fiorisca naturalmente nei punti riposati dell'autobiografia, dove il dissidio appare, se non composto, quietato e rattenuto, e dove solo può sorgere l'atteggiamento idillico e meditativo. Insomma, la poesia del Saba è la sera del pover'uomo, quando decade l'assillante preoccupazione delle cure della giornata, e i sentimenti e i pensieri, perduta l'asprezza e la tensione colle quali nacquero, si risolvono in una labile effusione nostalgica.

Il nuovo volumetto (*Figure e canti*, Ed. Treves, 1926) che raccoglie tutta l'ultima produzione del Saba, se è lontano dall'avere l'importanza del libro precedente, rappresenta un ulteriore sviluppo della maniera poetica del nostro, quale già le ultime composizioni del *Canzoniere* lasciavano presentire. Sviluppo che si presenta ben fatale e necessario, specialmente nelle « Canzonette » e nelle poesie del ciclo *Cuor morituro*, e che solo nella serie dei « Prigioni » ci appare insistito e sforzato, rappresentando questi, in qualche modo, un rispecchiamento critico ed esemplare di quella sorta di inconsapevole neoclassicismo che il Saba è venuto raggiungendo ultimamente, e che è insieme il risultato di una maggior sorvegliatezza formale, e, nei riguardi interiori, di una tranquilla stasi contemplativa dopo il turbamento patetico di *Trieste e una donna* e delle altre liriche di quel periodo.

Nelle *Canzonette* il poeta, stanco di rivelare in parole di dolente poesia le tormentate cecità del cuore, non aspira che a far fiorire il proprio sentimento in delicate invenzioni e favole, quasi consolato inganno alle rassegnate pene della vita, e naturale fluire della riposata compiutezza umana della maturità. Il dato passionale, che, altra volta passivamente subìto, non lasciava attorno a sè che una lieve e diffusa vibrazione lirica, qui appare dissolto e come dimenticato nelle armoniose figurazioni e riflessioni. Il tranquillo ideale del poeta sembra ormai quello dell'onesto incisore, che giunge a obliare, nella faticosa gentilezza del lavoro, il dolente motivo che ne lo ha ispirato:

> Mi sogno io qualche volta
> di fare antiche stampe.
> E' la felicità.

In queste canzonette, più che il melodista, ci piace appunto ritrovare il savio artefice di vecchie stampe, che, fatto ormai sospettoso degl'inganni e delle perdizioni della Natura, ne doma e ne rende familiari le linee nell'attenta grazia dei suoi segni:

> Il ruscelletto che tra l'erbe lesto
> trascorre è dolce per il solitario
> ma non per esso vedere farei
> troppo lungo cammino. *L'amerei*
> *meglio dipinto, e che il cuore dell'uomo*
> *ci si vedesse.........*

E non intendiamo qui opporci all'accorto richiamo che ha fatto il Cecchi ai madrigali tasseschi e alle sospirose canzonette del Metastasio. Ma, come sopra si accennava, ci sembra che solo per qualche lato secondario la vena del Saba possa avvicinarsi alla sciolta e indeterminata felicità melica di quella poesia. Si guardi a come nel Saba l'inciso particolare appaia sempre attentamente trattenuto e delineato, e a come il suo verso, in senso di figura musicale, sembri spesso incontrare una sorta di lieve difficoltà a incorporarsi nella materia verbale, anche nelle composizioni più sfogate. Il ritmo sembra sostenere e guidare la parola più che risolverla in sè. E si noti come riesce difficile ricantarsi queste « canzonette » nel tono abitualmente voluto dal metro e dallo schema esteriore, e come il canto ne risulti più lento e affaticato. Certe clausole finali vi serbano tutta la statica ed elaborata incisività di un *cul-de-lampe*. Nè inganni quanto di musicalmente indefinito e generico presentano certe espressioni locali su cui il poeta sembra insistere:

> Penso indefesse
> cure d'amore
> ed il rossore
> d'un caro viso
> dolci promesse,
> bei pentimenti
> e casti accenti
> di paradiso.

Di questi apporti, che rivelano a chiare note la loro provenienza, è da ricercare l'effettualità nel sentimento del poeta non in quanto vi è in essi di esaurito e di approssimativo, bensì nella particolarissima inflessione con cui vengono pronunciati, e nella freschezza dei significati che sogliono adombrare. Nello stesso modo bisogna guardare all'uso di certe ardite inversioni e forzature sintattiche, che portano all'estremo il concetto classico della « licenza poetica » e che nel nostro vogliono esser considerate come un'altro degli aspetti della schiva e complessa intimità della sua ispirazione. Queste risoluzioni, che diremmo borghesi, dei modi aulici della poesia antica in una materia tutta autobiografica e personale non sono, come potrebbero parere a prima vista, segni d'insufficienza e di cattivo gusto, bensì spesso delicati suggelli di cui solo chi ha bastevole familiarità colla poesia del Saba può cogliere l'ambigua e sottile grazia.

Mentre *Fanciulle* ci riportano, con maggior delimitazione degli elementi figurativi, al clima delle *Canzonette*, i quindici sonetti dell'« Autobiografia » segnano il passaggio alle ultime liriche del volume, che si ricollegano alle migliori del *Canzoniere*. Nell' *Autobiografia* è evidente il tentativo, che ritroviamo d'altronde presente in tutta l'opera del Saba, di giungere all'altezza semplificata del canto attraverso una specie di mortificazione della forma metrica, e l'uso di formule popolareggianti, che tendono a ridurre la materia di questa poesia a una sorta d'umiliata convenzione, sulla quale meglio possa innalzarsi la patetica sostenutezza del tono:

> *La mia infanzia fu povera e beata*
> *di pochi amici, di qualche animale;*
> *con una zia benefica ed amata*
> *come la madre; e in cielo Iddio immortale.*

La duplice intenzione che permane in questi componimenti, e non riesce che in qualche tratto a fondersi con la poesia, induce tuttavia il lettore a un senso di insoddisfazione. Infatti il tono di tratti come il seguente risulta evidentemente solo presupposto, e lascia a secco una materia mortificata e spoglia, che non riesce ad elevarsi al canto:

> Gabriele D'Annunzio alla Versiglia
> vidi e conobbi: all'ospite fu assai
> egli cortese: altro per me non fece;

Liriche come « La Brama », « Primavera d'antiquario », « Il Borgo », « La casa della nutrice » meriterebbero da sole un ampio e particolare commento, che tuttavia non forzerebbe di molto le linee tratteggiate in questo breve scritto. Alcune, come « Il Borgo », sono fra le più alte che il Saba ci abbia dato. Pure è in esse da notarsi un nuovo e più attento senso dei valori della parola, una studiosa lentezza di procedimenti che ingigantisce le prospettive e crea alle dolenti immagini come l'eco di una seconda incantata profondità. Qui davvero l'atteggiamento dimesso del poeta si eleva, in virtù della sua stessa umiltà, all'altezza del gesto classico.

E sarà inutile intrattenersi ancora una volta sul valore complessivo dell'opera del Saba, la quale, d'indiscutibile concretezza, non farà che situarsi sempre meglio nello sviluppo della nostra recente lirica, in attesa del più vasto riconoscimento che indubbiamente seguirà da parte del pubblico. Più opportune sarebbero alcune considerazioni sulla personalità morale del poeta, i cui elementi verrebbero ad integrare le osservazioni necessariamente manchevoli fatte di sopra. Ma questo è un altro punto di vista che egualmente ci riconduce alla misteriosa unità e totalità dell'opera d'arte: e che tuttavia è sempre saggio risolvere in ben delimitati rilievi formali, sotto la pena di cader nel generico cui induce quasi sempre la critica razionalista o contenutista. Sull'origine ebraica del Saba, sulla natura inconsciamente biblica del suo pessimismo, sulla sua « sensualità » già i suoi maggiori critici ci hanno del resto egregiamente intrattenuti. E così sull'affettuosa passività colla quale il lato sentimentale vien subìto dall'artista, occupando in tal modo senza residui la gelosa intimità del suo mondo.

Giungiamo così a toccare della segreta suggestione della poesia del Saba, che è dovuta, oltre che alle complessità e difficoltà della sua formazione stilistica, a quelle della sua formazione etnica e morale. La carnalità di tanti significati di questa ispirazione, la delicata impudicizia di certe figure ha qualcosa di sottilmente esaurito e fatale, di disperatamente sopportato, in cui le distinzioni morali si dissolvono, e le stesse riflessioni etiche e gnomiche acquistano un sapore di ambiguo e dolce scetticismo. Al di là della favola breve e colorita in cui il Saba ha racchiuso i vaghi fantasmi della sua creazione non è che stanchezza, disfacimento e morte. E la stessa saggezza e maturità intima che il poeta sembra oggi aver conseguito non ci deve ingannare, perchè ha sapore di cenere. Certo dietro le floride sembianze delle sue fanciulle non ci aspettiamo di veder apparire il romantico teschio dalle orbite vuote; ma l'acerbità del desiderio appare spesso acuita come da uno stanco presentimento, da un senso estenuato di fatalità cosmica:

> O nell'antica
> carne dell'uomo dall'inizio infitta
> antica brama!

Così, dietro gli aspetti di questa poesia, che per tanti lati si ricollega alla nostra tradizione, e il cui tono si presenta subito così intimo e familiare, ci si svela spesso un volto di tristezza straniera ed immemorabile, che ci tocca appunto in ragione della sua misteriosa lontananza, e ci richiama al pensiero di una razza errante da tanti secoli sopra la terra, e alla sua nostalgia disperata di potersi un giorno fermare.

SERGIO SOLMI.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI

Tipografia Sociale - Pinerolo 1926

IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 · CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 9 - Settembre 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

Giustino Fortunato traduttore di Orazio

Giustino Fortunato rilegge Orazio

Sicuro: Giustino Fortunato traduce Orazio. O, più precisamente, Giustino Fortunato, nell'estate del '23, tradusse di Orazio in prosa italiana trentadue odi trascelte dai quattro libri, otto del primo, sette del secondo, quattordici del terzo, tre del quarto, più il Carme secolare; propose alla traduzione, a mo' di prefazione, una lettera al nipote Alberto Viggiani; pubblicò già la lettera sulla Nuova Antologia del 16 Agosto 1924; ha pubblicato ora, od ha lasciato pubblicare, pei tipi del Cuggiani di Roma, in una aristocraticissima edizione, la lettera-prefazione e la versione, col titolo complessivo «Rileggendo Orazio» (1).

E come andò che Giustino Fortunato, proprio al compiere del suo settantacinquesimo anno d'età, si pose a rileggere Orazio, e d'Orazio tradusse quel che s'è detto, e intorno ad Orazio scrisse quelle quaranta così belle pagine!

Andò così.

Appunto in quell'estate del '23 era capitato in mano a Giustino Fortunato, donatogli dall'autore, suo antico e sconosciuto ammiratore, un libro in cui, fra l'altro, si parlava del modo di leggere e di far gustare Orazio in una moderna scuola classica italiana. Come succede talvolta che piccola favilla gran fiamma secondi, e che da un fuggitivo accenno in una casuale lettura altri sia tratto a ricercare, di impeto, impazientemente, un altro autore domestico già e frequentato ne' tempi andati e poi riposto e lasciato quasi in dimenticanza, e che a quell'improvviso ritrovamento dalle pagine disperse di quel libro si levino a sciame avanti al lettore tanti cari ricordi dei tempi in cui primamente quel libro si lesse e si trattò, così appunto avvenne a Giustino Fortunato il giorno che un capitolo del libretto giuntogli in omaggio gli ridestò nel cuore la nostalgia di Orazio, di cui da tanti *mai anni* più *non* aveva riletta una sola pagina, e con quella nostalgia, il desiderio, vivo pungente impaziente, di riprendersi fra mano il Poeta, e di rileggere, di rileggere.

E *rileggendo*, ecco le prime odi lette da lui: le odi tradotte, in una col fratello Ernesto quand'eran fanciulli, compilando e costruendo sotto la non acerba ferula dello zio «nell'anno di felice interregno, tra due collegi napoletani de' gesuiti e degli scolopi... dal '60 al '61»; le odi mandate a memoria se pur non intese appieno; e l'improba fatica ricompensata con una «mezza piastra borbonica d'argento» per ciascuna ode ben recitata, elargita dall'affettuosa munificenza dello zio carissimo, che «portava il nome d'un suo prozio vescovo, si vantava classico nel pensiero, illuminista e razionalista nella pratica... recitava, parola per parola, Orazio e Tacito... aveva assai spesso su le labbra i nomi del Locke o del Bayle... e in permanenza, su lo scrittoio, uno o l'altro volume del Giannone». E il bell'Orazio del Bindi, libro di testo al Convitto di San Carlo alle *Mortelle* in *Napoli*, ove si scendeva dopo esser venuti da Rionero a Eboli «con propria carrozza e le sonagliere a' tre cavalli e una equestre scorta d'armati», e dove i giovinetti «napoletani» scontravano, dopo quel '60 — l'anno dei miracoli — altri giovinetti venuti più di lontano, i «siciliani», più numerosi i continentali, più «pronti e maneschi» gl'isolani, e le due schiere non eran, nè potevan esser, amiche fra di loro, come non eran nè gli uni nè gli altri amici del nuovo ordine di cose: ma la convivenza, i comuni studi, finivan con rabbonirli *fra loro*, come la lettura — non più vietata — delle *Mie prigioni* e della *Battaglia di Benevento* conciliava gli uni e gli altri con la «causa liberale» e li induceva ad abbracciarla con nuovo fervore. E Venosa, dov'era la casa della mamma di Giustino Fortunato e dov'egli veniva fanciullo in vacanze accarezzato coi fratelli dalla nonna e dagli zii. E i monti di Puglia «quos torret Atabulus», disseccati dall'Altino, noti e cari anche a Giustino Fortunato; e il Vulture dalle sette cime, per le cui selve si smarrì infante Orazio, e la cui storia amorosissimamente ricostruì il Fortunato, valle per valle, castello per castello, età per età. Puglia e Basilicata «le due amiche regioni continenti a' piedi del Vulture», in cui più a lungo durò, fra la gente colta, il culto d'Orazio, già così largo e vivo fra i meridionali delle ultime generazioni del '700 e delle prime dell'800, come ne fecero fede per un pezzo citazioni e iscrizioni sparse dovunque per le ville di quei luoghi da Rionero al Castello di Baia, dall'Irpinia alla marina di Taranto, ma venuto scadendo man mano ne' tempi più recenti, in cui la barbarie della gente nuova s'è accanita contro que' marmi e quelle scritte non più intese e neglette, e buttate come inutili ingombri. E la «giovanile impresa» di Giustino Fortunato, deputato del Collegio di Orazio, che, postosi in mente di far sorgere un monumento al Poeta nella natia Venosa, fra traversie e difficoltà d'ogni sorta, persistè nel proposito, eroicamente, per bene un decennio, dall'89 al '98, finchè non la spuntò, e Venosa vide, raffigurate dal D'Orsi, le sembianze del suo poeta, e il fautore pertinace ed instancato dell'impresa magari si sentì dire nella circostanza da qualcuno: «che la statua non somigliava e che un sì gran poeta mica poteva «essere tanto piccoletto». E i colloquii oraziani a Roma in casa di Don Ignazio Boncompagni Ludovisi principe di Venosa, presenti lo Helbig e il Mommsen, sir Rennel Rodd e monsignor Duchesne, quando ad ogni momento ricorrevan nel discorso citazioni di Orazio fatte con pronunzia più o meno perfetta, più o meno intelligibile dai tedeschi, dall'inglese, dal francese, e, preso l'avvio, il discorso si snodava, dagli errori d'Ulisse in vista delle coste italiche alle guerre sannitiche e magnogreche, *dall'iter brundisinum* a Federico II «che tanto più di Orazio predilesse e favorì il Vulture», dal IX volume del *Corpus inscriptionum* al vino delli Castelli, dall'antico al nuovo, dal Romano al Romanesco, con mutuo diletto e beneficio d'ognuno.

Questi ed altri ricordi risuscitavano nella mente di Giustino Fortunato in quei giorni di canicola napoletana in cui il gran vecchio, solo nella sua casa di via Vittoria Colonna, si rileggeva, dopo tanto, il suo Orazio. Orazio al centro e all'inizio de' suoi pensieri, Orazio e le liriche sue; ma il pensiero va da Orazio a Venosa, da Venosa alla Puglia e alla Lucania, dal Mezzodì all'Italia; all'Italia tanto veracemente amata da Don Giustino perchè da lui tanto realmente conosciuta: quell'Italia che coincide ancora geograficamente con l'Italia Augustea, ma che è purtroppo una cosa ben diversa da quella, quel vecchio e martoriato paese, povero economicamente e ancor più povero moralmente, su cui domina e grava ognora prepotentemente «il peso della eredità — la vera, che è tutt'uno co' *delicta majorum*, non la falsa, che si ammannisce nelle scuole — quella che risale alla pervicace indole sia de' Comuni sia delle Signorie, le uniche produzioni spontanee del nostro spirito, per cui non mai comprendemmo quel che fossero, per davvero, e libertà e democrazia».

Queste riflessioni e questi ricordi Giustino Fortunato consegna alle carte mentre rilegge e ritrae luce Orazio, e se ne apre col giovine nipote, scrivendogli la lettera che formerà la prefazione del nuovo lavoro: non predica di «brontolone ed inerte», mainò, ma vivacissimo e interessantissimo capitolo di storia d'Italia, come tutte le mirabili monografie del Fortunato, in cui la ricerca sull'argomento minuto — pure perfetta in sè di rigore e di documentazione — è sempre essenzialmente un pretesto per intessere attorno al tenue nucleo un capitolo di storia del Mezzodì e dell'Italia, e per dare ai lettori una indimenticabile lezione di serietà di austerità e di italianità.

Genesi e pregi d'una traduzione letterale

Seguono alla prefazione le trentadue odi tradotte e il Carme. Proprio quelle trentadue già dette e non altre, perchè esse appunto formarono l'antologia dello zio classicista e razionalista, preferite allora da lui o per la «breve perfezione loro» o per gli accenni che contengono «del comun luogo natio»: il Carme Secolare in memoria di quel pomeriggio di dicembre del '90 in cui a Roma in una baracchetta di là da ponte Sant'Angelo il Barnabei mostrò al Fortunato, chiamato apposta in fretta da Montecitorio, il lungo frammento d'iscrizione allora allora scoperto, su cui eran visibili e testuali parole: *Carmen composuit L. Horatius Flaccus*.

La traduzione, come insiste a dire anche il frontispizio, è «letterale», e pare che il traduttore particolarmente ci tenga a questa particolarità dell'opera sua. Discorrendo nella narrata occasione col nipote circa il modo di tradurre Orazio, aveva sostenuto il Fortunato «possibile il fare una traduzione letterale di Orazio, non del tutto inadeguata alla efficacia ritmica del testo, a condizione di serbarle, nel miglior modo, la costruzione latina»: il nipote pensava altrimenti: dal dibattito ecco nata nello zio l'idea di tentar praticamente la prova secondo l'idea sua: la discussioncella avveniva alla vigilia della partenza del nipote per la villeggiatura; il quattro di settembre, compleanno dello zio, le trentadue odi col Carme eran tradotte, e partiva da Napoli, con la versione, la bellissima lettera che dianzi ho malamente sunteggiata. Pare di raccontar la genesi di certe famose versioni cinquecentesche da Virgilio o da Tacito.

E io ritengo che Giustino Fortunato abbia egregiamente superato la prova non facile.

Ricordate della 13.a del II, quella dell'albero, il I.o periodo, da «*Ille et nefasto te posuit die*» fino a «*in domini caput immerentis*?» Ora ecco quel periodo nella versione di G. F.: «Quegli, e sia chiunque, che in un dì nefasto te piantò per il primo, e con sacrilega mano ti crebbe, o albero, a' danni de' nipoti e ad obbrobrio del villaggio, di suo padre io inclinerei a credere che abbia rotto la cervice, e di notturno sangue dell'ospite cosparse le segrete stanze; quegli i veleni Còlchici maneggiò, ed ogni misfatto (commise) che dovunque concepir sia dato, il quale te, o pianta malefica, pose nel mio podere, te che stavi per cader sul capo del padrone, immeritevole!». Anche nell'italiano il periodo serba il respiro suo ampio, dal primo «quegli» (*ille et nefasto*) alla pausa dopo l'orrore dell'ospitalità violata «e di notturno sangue dell'ospite cosparse le segrete stanze» (*et penetralia, sparsisse nocturno cruore hospitis*): dalla ripresa del secondo «quegli» (*ille venena Colcha*) fino all'arresto enfatico sul pensiero del pericolo appena sfuggito «te, che stavi per cader sul capo del padrone, (respiro) immeritevole!» (*te caducum — in domini caput* (cesura) *immerentis*). Il segreto pregio di questo periodo nel testo è, se non erro, nell'enfasi alquanto esagerata con cui il poeta dà sfogo al suo corruccio, un poco vero e un poco finto, contro l'albero e contro chi lo piantò a suo gratuito eccidio: orbene si guardi la versione, la si confronti col testo, e si vedrà che quest'enfasi è non solamente mantenuta nella sonorità delle parole e nell'ampiezza delle volute sintattiche, ma anche è stata — come si conviene in una versione, che ha da essere insieme dichiarazione e commento — un pochino accresciuta e calcata, con quel legamento per subordinazione che nella versione, più latina qui del latino, fa tutt'un periodo, da «quegli» a «stanze», delle due prime strofe latine da «*ille*» ad «*hospitis*», le quali nel testo son tra loro connesse solamente per coordinazione asindetica.

E il famoso inizio del noto poemetto lirico sull'Augusto, chi non l'ha in mente! «*Odi profanum volgus et arceo - Favete linguis*»: non esordio d'un carme, ma piuttosto *introibo* d'una messa, tanta religiosa austerità vi spira; e come bene l'ha inteso e reso lo straordinario traduttore: «Odio il profano volgo, e da me via lo scaccio. Silenzio voi fate: sacerdote delle Muse, versi non mai prima uditi io canto, per le vergini e pei fanciulli». E più oltre, in quella stessa alcaica, ricordate descritta la persecuzione implacabile disperata del *Timor*, delle *Minae* della *Cura*, accanito contro i grandi «*Sed Timor et Minae — scandunt eodem quo dominus*»! Ed ecco la versione: «Ma Paura e Minacce (pur) montano al posto stesso dov'è il padrone, dacchè neanche dalla trireme rivestita di bronzo si parte mai, e sempre siede, in groppa al cavaliere, il nero Affanno!»

Traduzione letterale, va benissimo, ma di una «letteralità» che è tale sol perchè trascende, pur comprendendola, la lettera, è giunge, sempre, allo spirito del testo; traduzione letterale anche, io direi specialmente, là dove talora si stacca dalla lettera.

...«Serbare (alla traduzione), nel miglior modo, la costruzione latina», questa la norma che s'è proposta il traduttore: senonchè gli succede talora di essere, nel tradurre, magari più latino del latino stesso, e di dar naturalmente al suo italiano una piega ed un sapore tale da far dire a chi legge che si tratta di un classico che traduce un altro classico. Due esempi: *Sed omnes una manet nox - et calcanda semel via leti*: universalità (*omnes una*) e irrevocabilità (*semel*) del destino di morte (*nox, via leti*, con nel testo, come sigillo, in fin del periodo ritmico e sintattico non un verbo ma un sostantivo); e G. F. traduce: «Ma tutti una medesima notte *attende*, e una sola volta si dee la via della morte *calcare*»; con alla clausola, non l'idea della notte e della morte, ma l'azione dell'insidiare e del fatale camminare, e quindi i verbi, latinamente, in fin di proposizione: «*Raro antecedentem scelestum — deseruit pede Poena claudo*»: anche qui l'incombere d'una giustizia punitrice fatale e certa, «*raro... deseruit*» le parole essenziali; di cui una difatto Orazio pone al principio, e la seconda, il verbo, a metà del periodo anzichè alla chiusa; ed ecco il classico italiano, a correggere il latino: «*Rare volte* la Pena, (pur) zoppicante col piede, si lasciò l'empio, che la precedeva, *sfuggire*»: trasgredita è, un poco, la norma della conservazione della costruzione originale, ma non mai traduzione fu più felicemente fedele al testo di questa.

Io non ho qui, per far raffronti, altre traduzioni recenti di Orazio che sian opera di dotti o di filologi «specialisti», ma credo di poter dir senz'altro, per la pratica che ho di questa materia, che pochi dei nostri «professionisti» dell'interpretazione dei latini han saputo con tanta elegante sicurezza risolvere i problemi che ha risolto, nel suo saggio, il novissimo «dilettante» traduttore di Orazio. Come pure è ammirevole la sicura facilità con cui il profano di studi filologici, districa, al lume del rigore logico, dell'informazione — e del buon senso — alcuni dei minuti problemi di biografia oraziana che «han dato la stura alle più amene stramberie de' posteri indovini»: «Orazio fu lucano o pugliese»? e quel «*Vulture in Apulo... extra limen Apuliae*»? e la «ubicazione della misteriosa vena d'acqua de' bantini balzi»! Bisogna vedere come il Fortunato si diverte ripensando agli «stupefacenti arzigogoli... di non meno stupefacenti chiosatori», e con che sicurezza si orienta verso la vera soluzion del quesito, attingendo i dati non da arzigogoli o stramberie, ma, come si deve, dalla sicura conoscenza del mondo in cui visse il poeta, del mondo topografico, il nodo del Vulture dalle sette cime al limite delle due terre, e del mondo sentimentale di Orazio «l'accorata tristezza, pur nell'apparente sorriso delle labbra» così intonata alla «povertà di colore e al silenzio pesante» delle terre lucane solitarie e malinconiche.

Quando s'incontrano in una partita d'armi un militare ed un borghese ho già fatto tante volte l'osservazione che chi rimane soccombente è di regola proprio quello che di trattar le armi fa professione: quando, su questo più tranquillo campo dell'interpretare un autore e del porlo nella sua vera luce, si provano due studiosi, di cui uno sia accademico professionista e l'altro sia nient'altro che un signore il quale ama quegli studi, sempre chi ci fa la peggior figura è il professore, e chi indovina e risolve è quell'altro, il signore extra-accademico.

Il vero Orazio.

Chi sappia come Giustino Fortunato scriva ne' suoi libri e nelle sue lettere, quasi coibendo nella forma composta, nella parola egregia, nella frase un po' togata l'inesausto tumulto degli affetti che gli fervon dentro, troverà del tutto naturale che sia riuscito così facile a Lui il trasferire nel suo italiano agile insieme e solenne l'impeccabile latino delle liriche di Orazio. Ma non bastan le formali coincidenze del dettato a spiegare l'adesione della versione al testo; bisogna, per ciò, andar un poco più in fondo.

Che note essenziali dell'arte oraziana, siano l'equilibrio, la composta dignità, la misura, l'ordinata intelligenza e indulgenza delle passioni umane, il contegno sereno fra le cose avverse, è cosa questa assai risaputa: come pure è noto come l'ideal di vita cantato da Orazio sia quello del «*frui paratis*» del «*vivere parvo bene*» del «*desiderare quod satis est*» della «*segetis certa fides*», cioè del tendere sì alla sicura stabilità d'una vita mediocre, ma di tenere ben presente intanto che unico modo di

toccare e di serbare questa meta è quello di accontentarsi di quanto si ha, e di conchiudere che, dopo tutto, la vita migliore per ciascun di noi è ptoprio quella qualunque vita che ciascun di noi ha avuto in dono dalla sorte.

Meno spesso, se non erro, gli studiosi di Orazio si sono indugiati a considerare che l'intimo segreto della poesia di Orazio non è nella secura perspicuità con cui questo ideale di vita posseduto dal poeta è narrato ed esaltato da lui, ma è invece nella reminiscenza delle lotte e delle pene attraverso cui il poeta è giunto a riconoscere ed a possedere codesto ideale. Quella tranquilla impassibilità è fatta più di rassegnazione che di soddisfazione; e alla rassegnazione, alla «*laetitia in praesens*» il poeta si è adattato si è piegato non senza renitenza e dibattimenti lunghi e dolorosi. Orazio è nativamente un irrequieto, un ribello, un *violens*, e solo con l'attrito dell'esperienza, con la macerazione del pensiero, con la constatazione dell'inutilità degli sforzi dell'uno contro l'inerzia e la malizia dei molti, solo col raffronto del mal maggiore col male minore, è giunto, per l'erta della volontà non per il declivio dell'istinto, alla pacata visione del mondo, che passa per esser caratteristica sua:

Durum: sed levius fit patientia,
Quicquid corrigere est nefas.

«Dura cosa è; ma più lieve si rende, con la rassegnazione, tutto ciò che non (ci) è dato cambiare».

Ma sotto tanta calma bene s'avverte ancora il residuo trepidare della passione antecedente: e questo non solo nella commossa vivacità di certi epodi o di certe satire e liriche delle più antiche, e questo non solo nella irruenza con cui si butta talora il poeta nella polemica letteraria, ma anche nel concitato ardore con cui ama tratteggiare la figura del combattente, o sia esso il «*robustus acri militia puer*» o sia la «*rusticorum mascula militum proles*», o sia il «*maior Neronum... impiger hostium vexare turmas*», ma anche nella premura con cui Orazio coglie ogni occasione per proclamar chiaro, a chi deve intendere, la sua pronta disposizione a tutelar ad ogni costo la sua indipendenza, a rendere ciò che la fortuna gli ha dato, ad avvolgersi nella sua virtù, a soffrir, pur di non degradarsi, la dura povertà e la morte, ma anche e sopratutto in quel tetro e disperato pessimismo, che di tanto in tanto dà fuori nelle odi sue, e per cui egli non teme di far riudire proprio alla chiusa del poemetto dettato in esaltazione delle riforme di Augusto il disperato vaticinio della fatal decadenza del popolo romano: «la generazione dei padri, peggiore degli avi, ha prodotto noi, più di essi al male inclini: noi, che presto alla luce daremo progenie ancor più corrotta!»

Ma ciò che sempre ridà ad Orazio la sua quiete, ciò che «lo restituisce a se medesimo» è la campagna, *l'agellus*. Razza di proprietari terrieri — l'ultimo, pare, di sua stirpe — il venosino ha bene il senso, il rispetto, il culto della terra; i «campi ereditati», i «buoi proprii», la «roba raccolta sul suo», un podere anche piccolo, ma che sia un mondo chiuso e completo, questo è il necessario e senza di questo non è vita; il campicello paterno ha fatto il miracolo dell'educazione d'Orazio; il più triste periodo della vita sua è quello in cui Filippi lo rende a Roma amnistiato «umile con l'ali mozze, orbo del campo paterno»; e, quando l'amicizia di Mecenate — cioè, veramente, il riconoscimento de' suoi meriti — lo rifà «proprietario», allora rinasce Orazio, e gli sgorga dall'animo il suo più bel canto, il canto ch'è insomma tutta una preghiera e una lauda religiosa, di lui Orazio, che pure è «*Deorum cultor*» così «*parcus et infrequens*»: allora solo è ricco e re, sebbene come tutti i contadini, egli sèguiti a dichiararsi, o a sentirsi, un povero diavolo rispetto al cittadino, al signore. Come pure l'altro momento in cui Orazio è più che mai lui medesimo è quello in cui si fa a contemplare, indulgendo, lo spettacolo della commedia umana, la farsa delle piccole debolezze umane, fra cui, ben inteso, comprese le sue.

Non però egli è incapace di levarsi più in alto, chè anzi da ogni minuta visione di piccole cose egli assurge alle considerazioni più generali, ed è impaziente di lasciar ogni altro studio per la filosofia, e s'è composto, nella maturità, un suo sistema, per cui dall'epicureismo attinge un suo robusto razionalismo e una certa renitenza ad ammetter l'ingerenza di forze non umane nella vicenda dei casi suoi, e il culto dell'amicizia e il sano criterio per la determinazione dei veri beni e delle vere virtù: mentre dallo stoicismo, di cui pur non accetta i grotteschi estremi e l'inumano rigore, ricava pure la norma del viver secondo natura, e l'impassibilità di fronte alle possibilità di sciagura e di morte, e un certo tono solenne ch'egli sa sfoggiare, poetando, nelle grandi occasioni. Ed è con queste redini e questi sproni, esperienza di vita, consigli di amici, insegnamenti di libri, che egli regge e corregge instancabilmente se medesimo, ed è con questa assidua disciplina che egli s'è domato e s'è fatto quell'abito composto [illegible]nitoso che è l'«abito oraziano».

Ma il vertice, la somma, la liberazione completa è, veramente, nell'arte, nella poesia, nel*l'illudere chartis*. «Vostro, o Camene, io sono», alunno delle Muse sempre, [illegible] lirico furore egli abbia visto veramente Dioniso fra remote rupi insegnar carmi alle ninfe e ai satiri dalle aguzze orecchie, (la libertà del poeta); o che, scrivendo a qualche novizio delle corti, detti le epistole famose che formano, capolavoro insuperato di urbanità e di dignità, il suo Cortegiano, (la libertà del saggio); o che al termine della sua carriera, inducendosi finalmente a scrivere un'epistola direttamente all'Augusto, s'indugi, non a caso, sul neutrale terreno della critica letteraria (la libertà del letterato).

Uomini e tempi oraziani.

Questo, secondo me, l'Orazio completo. Ma dal complesso di questi suoi attributi i posteri ne hanno ricavato alcuni, i più evidenti e i più probabili, l'indulgente umorismo, l'amore dell'ozio con dignità, il non idilliaco amor dei campi, il disdegno del volgo non disgiunto dall'interesse per gli umili, il gusto per la letteratura, la religione della patria, il dignitoso ossequio pei potenti, l'orrore del disordine, l'urbanità, la moderazione, l'equilibrio e ne han formato un tipo di umanità, «l'uomo oraziano». E come abbiamo l'uomo oraziano così abbiamo le «età oraziane», uomini ed età che non mancano anche nella storia della nostra cultura, uomini di cui non si può dir certo che non sian fra i più degni degl'Italiani, età di cui non si può dire che non sian fra le più felici della nostra storia.

La più nota di queste età oraziane è, per noi il 700, il secondo 700, che idolatrò il suo Orazio e in esso si specchiò: quella beata età in cui l'Italia ebbe la sua prima vera unità sotto una pacifica federazione di principi saggi indettati dai loro più saggi ministri, illuminati a loro volta dalla più saggia delle filosofie. Dappertutto era pace e ricchezza e, regnando ovunque felicemente la ragione e la scienza, ogni domanda aveva la sua risposta, i grandi problemi si risolvevan con placida facilità, e le coscienze eran tranquille, gli animi sereni, la gente manierosa e bene educata. L'Italia non più riceveva dall'Europa di quanto le dava: ogni Italiano colto si sentiva a casa sua a Parigi o a Londra, ogni Inglese e Francese non si sentiva straniero a Milano ed a Napoli; e dappertutto si parlava e s'ascoltava lo stesso linguaggio. Età «oraziana» veramente, nel pieno senso della parola, età in cui pullulano da noi, nella vita pubblica e nella vita letteraria, maggiori e minori — occorre far nomi? — gli «uomini oraziani» d'Italia.

Ora anche la nostra terza Italia ebbe, in tempo neanche lontanissimo da noi, con una sua palingenesi di 700, il suo «periodo oraziano». Un periodo in cui si tornò a giurare per la ragione e per la scienza, a credere nel progresso e nell'umanità, e in cui da questa fede e da questo culto ridondò per tutti una gran perspicuità e semplicità di idee un gran senso di quiete e di stabilità, un naturale istinto di comprensione e di tolleranza. Un periodo in cui l'Italia fu pacifica in un'Europa pacifica, e si avviò ad arricchirsi in un'Europa già ricca; e fra Italia ed Europa il dare e l'avere si pareggiavano, non tanto in danaro, merci, braccia, quanto — ciò che più conta — in pensiero e in coltura. I nostri uomini di studio intrattenevano care e feconde amicizie con i colossi della dottrina oltremontana, che magari calavano in Italia con la presunzione di trovarvi o scolari o vassalli, ma poi succedeva che v'incontravan degli uguali o degli amici. L'università italiana s'onorava di nomi europei: Carducci e Verga eran nel fiore; funzionari dell'Amministrazione della Pubblica Istruzione eran, per esempio, Gabelli e Fucini. Ognuno badava all'affar suo: i poeti poetavano, i professori studiavano ed insegnavano, i «produttori» producevano; e la politica la facevano i politici: e classe dirigente ben sufficiente ai tempi era una nostra borghesia terriera, assai colta e preparata al suo compito, il fiore dell'Italia anteriore al '61, siciliani, napoletani, toscani, piemontesi, lombardi, nati ed educati nell'Italia divisa, ma allucinati dal mito dell'unità, che recavano nell'esecuzione della loro bisogna unificatrice tutto il tesoro della loro, sebbene inconfessata e rinnegata, educazione regionale, e mercè di essa specialmente venivan mancomale a capo della loro impresa unitaria. Voglio dire, ognuno l'ha inteso, quel periodo della storia d'Italia che comprende all'incirca, il ventennio 1870-1890: voglio dire «l'Italietta» di allora, laica, neoclassica, positivista, postrivoluzionaria e perciò, conservatrice e perciò riformatrice, moderata, misurata prudente ed assennata, studiosa e quindi toller[illegible] patriottica e quindi umanitaria: un'Italia che ben si può, dopo quanto s'è premesso, chiamare anch'essa «oraziana».

Ora, Giustino Fortunato — è pur di Lui che parliamo qui oggi — Giustino Fortunato, deputato d'un collegio del mezzodì, fin dal 1880, conoscitore perfetto dei congegni amministrativi, instauratore del metodo storico e scientifico nello studio del problema meridionale italiano, amante fervidissimo della sua regione e del suo municipio ma incrollabile nella sua devozione all'idea unitaria, liberale, conservatore, moderato nel più degno significato di queste parole, è bene una delle più esemplari e belle figure di quell'Italia che abbiam detto or ora. Giustino Fortunato, figlio di madre venosina, nato sul Vulture, perfetto gentiluomo uscito da una famiglia di borghesi terrieri, ultimo di sua stirpe, basilicatese e italiano, avvezzo a scrutare con spietata perspicuità ogni problema morale sociale e politico, devoto apprezzatore delle virtù e dei beni classici (*Fides et Pax, et Honos Pudorque priscus et Virtus et beata pleno Copia cornu*) squisito cultore di umane lettere, arguto motteggiatore e pessimistico contemplatore della vita umana e nazionale, il nostro Giustino Fortunato è bene, nel più eletto senso della frase, un «uomo Oraziano».

E allora nessuna maraviglia se il suo tentativo di interpretazione dell'animo e della poesia oraziana sia riuscito così felicemente, nessuna maraviglia se Giustino Fortunato abbia potuto esser così «letterale» traduttore di Orazio, se abbia potuto così facilmente, serbando il suo stile e restando se medesimo, adeguare la sua forma alla forma della lirica oraziana, la sua mente alla mente di Orazio.

L'insegnamento di Piero.

E non voglio conchiudere senza un'avvertenza. Le giovani generazioni, quelle a cui appartengono, per età, tutti, tranne pochi, gli amici del Baretti, hanno verso le «età oraziane» della storia d'Italia dei grandi torti. Non ne hanno ancora riconosciuto il merito: poco apprezzano il 700, nulla, null'affatto il periodo dal '70 al '90. Con questo poi sono state finora particolarmente ingiuste. Italietta d'Umberto, l'Italia che «è vile», l'Italia dalle «mani nette», e basta. Colpa, anche, dell'idealismo attuale, che fu verso quest'Italia troppo ingiusto e sconoscente. Ma non ebbe questi torti verso quelle Italie il fondatore di questo foglio, Piero Gobetti, il quale, figlio dell'idealismo ma iniziatore di quel moto di reazione all'idealismo, che già ora si designa chiaramente in Italia e che non mancherà di dare suoi frutti, ben presto riconobbe quanto di importante e di ingiustamente negletto vi fosse in quel periodo, e amorosamente ricercò le pagine dei migliori uomini, economisti e storici, della scuola positivista italiana; e di là risalendo nelle sue ricerche sull'origine, dell'Italia contemporanea, oltre il romanticismo, oltre il protoromanticismo, si fermò, prima di morire, al '700, al «Risorgimento senza eroi».

Non dimentichiamo l'esempio e l'insegnamento di Piero. Studiamo con animo reverente e grato la vita e l'opera di quegli uomini, di quelli che io chiamo gli «Italiani oraziani».

La Sala di Giaveno, 10 agosto 1926.

AUGUSTO MONTI.

---

(1) GIUSTINO FORTUNATO - *Rileggendo Orazio* - Traduzione letterale di 32 odi e del Carme Secolare - Roma, Tipografia Cuggiani, 1926.

Un poema di Rilke: "ORPHEUS"

Una gentildonna straniera, la principessa Maria Thurn und Taxis, ha tradotto in italiano alcune liriche, edite e inedite, del poeta tedesco Rainer Maria Rilke. L'amore della nostra lingua, ch'ella parlò fin dalla fanciullezza, l'intelligenza perfetta del testo, l'amichevole dimestichezza coll'autore dànno un singolare pregio a queste versioni, che non furono mai finora pubblicate. A Duino, nel castello ch'ella creditò dalla madre, contessa Della Torre Valsàssina, ultima discendente dei Torriani signori di Milano, il poeta Rilke compose quella ch'egli ritiene l'opera sua maggiore: "Die Duineser Elegien"; e queste versioni via via che furono scritte egli le ha conosciute e di alcune ha tessuto il più alto elogio, dicendo che non sono una traduzione, ma la sua stessa poesia com'egli l'avrebbe pensata in italiano.

Siamo grati alla gentile scrittrice che ci permette d'avvicinare un grande e solitario poeta.

ORFEO, EURIDICE, HERMES
(Da «Die neuen Gedichte»).

Quest'era dell'alme la strana miniera;
quali mute argentee vene rigavano
le tenebre sue. Tra le radici balzava
il sangue che ascende ai mortali
e che porfido greve nell'ombra parea.
Ivi null'altro rosseggia.

Rocce v'eran pure
e parvenze di selve. Ponti sul vacuo,
e quel grande lago grigio e cieco,
sospeso sul letto suo lontano
qual sovra pianura ciel di pioggia.
E tra miti prati, colmi di quiete, scorgeasi
quell'una strada, pallida striscia
nel lungo suo squallor distesa.

Per quella strada venivano essi.

Prima l'uomo, snello, in ceruleo manto,
che muto ed impaziente davanti a sè guardava
col passo divorando la via, insaziabile,
senza posar. Le mani gli pendevano,
pesanti e chiuse dalle pieghe cadenti,
e più non sapevano della lieve cetra
radicata alla destra sua — tale
ghirlanda di rose in ramo d'ulivo.
E divisi sembravano i sensi suoi, che mentre
lo sguardo, qual veltro, correvagli innanzi,
tornava, venia, e sempre di nuovo aspettando,
sostava lontano al prossimo girar della via,
tardava l'udito come profumo sparto.
Ben gli parea talvolta che giungesse
sino al camminar di quegli altri due
che seguirlo dovean per la salita intera.
E non era che il rombo dell'ascender suo
che l'incalzava, e il vento del suo mantello.
Ma egli si diceva che pur venivano,
ato 'l dicea, ascoltando il suon disperdersi.
Sì, venian certo; solo eran due
che andavan con passo, ahi, tanto lieve... potesse
volgersi solo una volta (non fosse
un solo sguardo distruzion per l'opra
or quasi compiuta) di certo vederli dovrebbe
que' due, cheti e lenti, che tacendo gli vengon
[dietro.

Il nume del cammino e del lontan messaggio,
L'elmo de' suoi voli sugli occhi chiari,
la verga sottile in fronte a sè portando,
e con l'ali battendo da' piedi snelli,
ed alla sua destra affidata: Lei

la tanto amata, per cui da una cetra
più pianto venne che mai da funebri lai,
per cui un mondo di pianto sorse, nel quale
era tutto una volta ancora: pianure e selve
e strade e paesi, campi e fiori e fere,
e intorno a questo mondo di pianto
come intorno all'altra terra un sol girava,
ed un delizioso stellato cielo,
un ciel di pianto e di sfigurate stelle
per questa tanto amata!

Andava ella di quel dio a mano,
il passo frenato da lunghi funerei lacci,
incerta, mite, non impaziente più.
Era in sè raccolta come donna incinta
e non pensava all'uom che andava innanzi,
non al cammino che alla vita saliva.
Era tutta in sè, e la morte
la colmava come una bevanda.
Siccome un frutto di dolcezza e d'ombra
ella era colma del suo gran morire
recente sì, che null'altro afferrar potea.

Nuova verginità la ricopriva,
era intangibile, in sè racchiusa
come giovin fiore verso sera.
E le mani sue già disusate sì
d'ogni connubio, che fin il tocco, lieve
infinitamente, del Dio leggero
che la guidava, penoso risentia
qual troppo ardire.

Più non era quella sposa bionda
nei carmi del poeta spesso lodata,
non più del largo letto olezzo e gioia
e il bene di quell'uom non era più.
Era già sciolta come lunga chioma,
già distribuita qual centuplicato cibo,
qual caduta pioggia era già diffusa.
Era germe. E quando, d'improvviso,
ratto il dio la fermò, e con accento mesto
il detto profferì: «Egli si volse....»
nulla comprese e disse piano: «Chi?»

Ma lungi, oscuro sulla porta chiara
uno sen stava — e più non si conoscea
il suo sembiante. Stava, e vedeva
sulla striscia d'un sentier nel prato
il nume del messaggio, lo sguardo pien di doglia,
volgersi tacendo per seguire un'ombra
che già tornava indietro su quella strada istessa,
il passo frenato da lunghi funerei lacci,
incerta, mite, non impaziente più.

RAINER M. RILKE.

Croce allo specchio

II.

Uno dei grandi meriti del Croce consiste nell'aver evitato con costanza i *sistemi chiusi*, lasciando adito, al contrario del Gentile, a revisioni e sistemazioni feconde, e ammettendo la possibilità di un nuovo dualismo. Il filosofo lo nega, e, certo, dice il vero se si guarda l'opera sua nell'insieme, dove scrive nel *Contributo* queste parole, che vanno meditate: «.... quando, terminato che ebbi di pubblicare la *Filosofia dello spirito*, molti m'invitarono al riposo, perchè (dicevano) avevo ormai compiuto il mio «sistema», io sapevo che in realtà non avevo compiuto nè chiuso nulla, ma solamente scritto alcuni volumi intorno ai problemi accumulatisi nel mio spirito via via sin dagli anni della giovinezza». E la verità di questa rinunzia alla filosofia in senso «stretto o scolastico» per il continuo filosofare, la vede appunto nell'unità di filosofia e di storia per cui «si filosofa sempre che si pensa, e qualsiasi cosa e in qualsiasi forma si pensi. Anzi — conchiude —, la perfezione di un filosofare sta (per quel che mi vuol parere) nell'aver superato la forma provvisoria dell'astratta «teoria», nel pensare la filosofia dei fatti particolari, narrando la storia, la *storia pensata*».

Comunque sia, qui importa affermare la necessità di ripensare in sè stessi le teorie crociane, ripensarle non solo per accettarle o respingerle o ricostruire su quelle, ma anche per obbedire al valido insegnamento che da esse emana: di fare da sè e in sè il mondo del proprio pensiero.

Queste le basi di un'opera, che non si esaurisce nella conquista dei punti cardinali d'una teoria filosofica generale, ma si svolge e cerca la sua convalida nelle molteplici manifestazioni della vita dello spirito, e più specialmente nell'arte. E, per poco che si guardi, ognuno avverte che un così accanito distruttore d'idoli in ogni campo del pensiero, non può essere uno spirito sereno e quasi glaciale come potrebbe e forse vorrebbe apparire, ma, se critico, necessariamente drammatico. Bisogna tener presente che il Croce non è partito, come in genere i filosofi, dalla speculazione per la speculazione, ma le manifestazioni della vita (arte, economia, etc.) lo han portato alla filosofia come centro risolutivo d'ogni attività umana. Nessuna meraviglia, quindi, se oggi, nel proclamare l'identità di storia e filosofia, egli, quasi per confermare la validità e l'unità del suo cammino, si ritrovò al punto di partenza: la storia, sicchè tutta la sua filosofia ben si definisce come *metodologia della storia*. Ma è ovvio che non si percorre tanta strada, senza lasciare brani della propria anima, senza dolorare. Certo, parlare delle proprie battaglie interiori senza che la mano tremi e l'occhio s'imperli di lacrime, quasi considerandole come materia di storia, è veramente un esempio di fermezza d'animo quant'altro mai espressivo, da cui sorge, come scolpito nel duro sasso dei caratteri, l'insegnamento che la vita è un terribile dovere, che non si esaurisce mai, di fronte agli altri e di fronte a sè stessi. Ma il critico deve rendere evidente questo saliente aspetto della coscienza del filosofo, rilevando che la serenità dello scrittore del *Contributo*, che è più severo con sè stesso che con gli altri, è frutto d'una volontà che compone i contrasti più aspri e violenti, e, anzichè risaltarli con l'interesse dell'artista, in cui prevale il sentimento, preferisce darne le soluzioni; sicchè, traendo dal ripostiglio della limpida memoria l'immagine della vita vissuta, e proiettandola su lo schermo ideale del critico per scoprirne le incrinature, non ha esitazioni, e se la rimira con la consapevole tranquillità di chi così e non altrimenti ha voluto che fosse. Direi che la prevalenza di quel veder filosofico, che ha tratto specialmente dal Vico, può produrre una ingannevole illusione nel lettore di queste pagine, imponendogli un metodo d'inflessibile misura, che, trattandosi di autocritica, nasconde al profano l'*uomo* nella sua complessa unità, e si sforza di mettergli sotto gli occhi, più che l'opera nel suo tormentoso formarsi, quasi il freddo elenco delle tappe, che pure sono state raggiunte da quell'uomo. Ecco perchè questa «critica» può essere intesa esattamente soltanto da chi conosce tutta l'opera crociana, e l'ha valutata per suo conto, non solo nei momenti cardinali, ma nei complessi, drammatici contrasti dei problemi particolari di cui si compone e variamente s'illumina. Soltanto così, investendone, cioè, tutta l'opera e scoprendone le parti complesse, è possibile vedere il filosofo al suo giusto posto nella vita nazionale di questo primo quarto di secolo, che, senza di lui, non si comprende, o se n'ha l'immagine di un quadro su cui la luce più abbondante addensa le ombre in foschia, perchè viene da punti contrarii al risalto delle linee e dei colori. E allora, certe censure su la incapacità del Croce a partecipare alla vita del suo e nostro tempo, sorte durante la guerra e accentuatesi in questi ultimi anni, ripetute con aria di sufficienza anche a proposito di questo *Contributo* (cfr. *Le Opere e i giorni*, 1926, p. 66), per poco che si esca dal fumo della propaganda politica per entrare nel campo più adatto, anzi il solo adatto, della critica storica, più che erronee, appaiono balorde, e rientrano, a voler esser molto caritatevoli, nel circolo massimo delle incomprensioni. Il tentativo, affatto meccanico, di certi grammofoni di mettere fuori della storia d'Italia — come un caso tutto particolare, che sta a sè — l'opera crociana, è semplicemente insensato e ridicolo. Anche il fascismo, se considerato come espressione di nuovi orientamenti spirituali del nostro paese, non può prescindere dai movimenti ideali, che il rinnovamento filosofico portato dal Croce ha eccitato e prodotto in tutti i campi dell'attività nazionale, ed ai quali, in un certo senso, si riallaccia. La pubblicazione della *Critica* (1903) segna in Italia il principio d'un profondo rivolgimento dei valori spirituali nella nazione. Quando il Croce dà risalto anche in queste pagine, che abbiamo prese a guida, alla sua ripugnanza per la vita pubblica, o politica in senso lato, non bisogna fraintenderlo, ritenendolo estraneo ai problemi che affannano la nazione. La sua posizione storica è ben altra. Con la *Critica*, come afferma egli stesso, ha inteso e ha fatto politica vera e propria, partecipando ai problemi direi quotidiani della vita contemporanea. La sua ripugnanza al tumulto d'ogni ora va intesa come tendenza a dedicarsi a opere di pensiero anzichè a organizzazioni politiche, non già perchè disprezzi queste, o le creda inutili, ma perchè quelle sono il terreno verso cui tende con slancio il suo animo, sono, insomma, la sua vocazione. Ma l'opera del pensatore, che si pone a chiarire i problemi fondamentali dello spirito, com'è quella del Croce, non solo è azione, ma è l'azione senza la quale non si costruisce, ma si vive nel caos. Per poco che si rifletta a quest'ultimi venticinque anni di vita italiana, i quali, per abbracciare un periodo di formazione, sono fondamentali a ogni costruzione presente e del prossimo futuro, risalta in modo assolutamente viva gagliarda e indispensabile — dominatrice, in una parola — l'opera del Croce nel nuovo formarsi della nostra storia. Senza la sua metodica distruzione d'idoli pseudo-filosofici, la nostra generazione continuerebbe a logorarsi nelle rimasticature dozzinali del più sciocco e mortale materialismo positivistico, e il risveglio di energie spirituali — inquieto risveglio, che assume forme strane, a volte violente, ma sempre interessanti per i germi nuovi che nascondono o fanno germogliare — non sarebbe stato possibile. Non basta dire che una nazione giovine e ansiosa di nuova storia sa trovare in sè stessa le voci della sua rinascita: sta il fatto che la voce più alta, levatasi nel nostro paese, accanto ad altre che si sono via via affievolite, tenendo un ruolo sempre minore, è indubbiamente quella del Croce, che ha ridestato coscienze e volontà sopite, producendo spesso movimenti anticrociani, che sono la migliore prova della sua buona scuola dell'energia.

Io parlo, naturalmente, di pensieri nuovi, che creano nuovi orientamenti, i quali, poi, da isolati e individuali o locali, si fanno nazionali, e influiscono per molteplici vie, e spesso indirettamente, su l'orientamento caratteristico d'una o più generazioni. La stessa scuola cattolica ha tratto nuovi impulsi dall'opera crociana, che, insieme al modernismo, l'ha richiamata a una funzione e attività quasi abbandonate per la sterile ripetizione d'un insegnamento non ripensato, ma appunto, ripetuto. Ma se non si è disposti a dare il giusto peso all'azione rinnovatrice dei movimenti (crociani o anticrociani non importa sapere, perchè vengono dalla stessa sorgente) partiti dai gruppi intellettuali, che si chiamarono della *Voce*, del *Leonardo*, ecc., si guardi con occhio di storici alla rivoluzione che l'*Estetica* ha portato, e più porterà, nell'arte e nella critica, le teorie economiche, distinte dall'etica, nel campo del Diritto e nella valutazione dei problemi politici, e si comprenderà appieno quanta parte il Croce abbia nella formazione delle nuove generazioni. Quando, in cerca di punti di riferimento nel confuso agitarsi di questi ultimi decenni, si afferma che queste generazioni sono state plasmate dall'opera del D'Annunzio, se si dice cosa non estranea, si guarda però superficialmente la vita italiana. Al di fuori della coreografia eroica dannunziana, che ha trovato un ambiente adatto durante e dopo la guerra, e che era molto in disuso negli anni precedenti, il Poeta di Pescara non ha influito su gli altri che in modo negativo come artista, provocando quel dannunzianesimo, che è certamente tra i fenomeni più scadenti del nostro secolo: il suo è rimasto, artisticamente, un caso isolato e certamente il più cospicuo dopo il *tramontato crepuscolo* tramonto del Carducci e il non tramontato crepuscolo pascoliano. La sua adesione alla filosofia nietzschiana, più che convinzione, ragionamento, filosofia, in somma, è stata una occasionale e comoda giustificazione del barocchismo e dell'assenza di moralità, che viziano l'arte sua. Ma Nietzsche ne esce contraffatto, e quello che, nel macerato scrittore di Zarathustra, è scoppio di pensieri ed insegnamento, si diluisce in vaniloquio nell'autore del *Fuoco*. Si sbaglia dunque quando certe emergenti forme politico-culturali del nostro tempo si derivano dal D'Annunzio: e, comunque, quelle che da lui possono derivarsi, non sono certo le più importanti, nè sono state le più durature, almeno nel campo dell'arte, escludendo come estraneo, e in modo assoluto, quello delle dottrine filosofiche. E non si riesce davvero a comprendere il tentativo di qualcuno di accostare il Croce al D'Annunzio, i quali, come nota il filosofo, di comune non hanno che la regione dove son nati; ma io non comprendo neppure l'avvicinamento, che il Croce inchinerebbe ad ammettere, col Carducci. Per me, i due poeti gli sono estranei, perchè la sua formazione non ne risentì affatto gl'influssi, e nella sua attività sono entrati come elementi della sua autonoma indagine critica, come dimostrano, del resto, non solo i saggi e le polemiche su le loro opere, ma l'insieme dell'opera crociana. Escluso nel modo più categorico il D'Annunzio, non si riesce a comprendere in quale orientamento filosofico, chè il Maremanno non ebbe indirizzo veramente filosofico; non nella critica letteraria, che l'*Estetica* crociana ha disperso gli ultimi residui di quella critica storica che si era ridotta a esercizio di erudizione presso che meccanica; non nel furore politico, più tosto letterario, dell'ex-repubblicano, chè democrazia massonica, socialismo, messianismo, e tutti gli altri intrugli della simbologia rivoluzionaria sono stati derisi e schiacciati dalla critica del filosofo: e nemmeno si può paragonare quella specie di alterigia del poeta toscano con la linea severa e dignitosa del critico meridionale. D'altronde, quando il Croce spuntò all'orizzonte, l'insegnamento del Carducci si era venuto affievolendo; e quelle stesse generazioni, che avevano guardato al Maestro dell'Ateneo bolognese come al nume della nuova Italia, inconsapevolmente se n'erano staccate, perchè il suo era un linguaggio d'un'epoca conchiusa. In questo il Thovez forse vide chiaro, e alcune delle pagine dedicate al Carducci nel libro *Il pastore il gregge e la zampogna*, mi sembrano, non solo fra le sue più belle, ma documento vivo d'un uomo che reca la voce del suo tempo.

Ognuno di noi, che, nati sul finire del secolo scorso, fummo educati nei primi lustri del nuovo, trova nella memoria ricordi vivi, che spiegano la lontananza della generazione nostra non solo dal Carducci, ma dal D'Annunzio e dal Pascoli. D'Annunzio, dopo i primi delirii dell'adolescenza sconcertata, ci respinse: l'artificio ci oppresse, l'esaltazione della colpa ci umiliò; e, a ognuna delle migliaia di pagine splendenti — ma tutte eguali, su una nota, sino al parossismo — ci sentimmo sempre più lontano da lui, che, piegandosi nell'eloquenza tribunizia, perdeva via via le corde autentiche della poesia: e il poeta — nel senso immortale della parola — non lo trovammo neppure quando lo adorammo. Pascoli pregava, timido, umile, innocente come un bimbo che va alla prima Comunione, e solitario, riscaldato da un tenue raggio di sole — il sole del villaggio e della casa paterna, ma in aprile, quando le rondini tornano d'oriente — che non guasti la soavità delle ombre mistiche, lievi, vaganti come i sogni del poeta. Quelli che sostarono in ascoltazione, si stancarono presto del preludio pascoliano, che faceva perdere il senso della concretezza, della linea, che servono alla scoltura come alla poesia. E intanto i filosofi cianciavano di gabinetti e di selezioni naturali... Ora, quando i poeti mancano, e i filosofi si sbizzarriscono in costruzioni meccaniche, si aprono le epoche della critica o della decadenza. Benedetto Croce, quasi senza saperlo, si levò dalla modesta ombra delle biblioteche napoletane, dove tutto è discreto e accurato, in questo ambiente e in questo momento che, guardati all'esterno posson sembrare ricchi di voci e di colori, e invece sono pieni di frastuono e di poltiglia. Egli non era che uno dei molti, che cercavano di comprendere, di chiarirsi il mondo e sè stessi. Non ebbe maestri, e non ne trovò, fra quelli che si dicevano tali: e, soddisfacendo le ansie del suo spirito inquieto, soddisfece le ansie dei contemporanei. Ai quali, in mancanza di poesia, insegnò che cos'è la poesia; poichè si scambiava il particolare per l'universale, insegnò che cos'è l'universale, cioè la filosofia, la scienza; e, in difetto di un metodo sicuro di ricerca, mostrò con l'esempio come si fanno le belle opere sicure delle fonti. Sicchè, da vent'anni almeno, ci riferiamo a lui, ed egli, invece di mostrare stanchezza, dà continua prova della validità del suo metodo, ed ogni teoria che sostiene, la convalida con opere particolari: ieri, quando si trattava dell'*Estetica*, ci diede i saggi letterari, pubblicati nella *Critica*, che poi formarono *La letteratura della nuova Italia*; oggi, impegnato nella «teoria della storiografia», pubblica *La storia del Regno di Napoli* e gli studi (nella *Critica*) sul *Seicento*. E la lotta continua. E mentre i fuochi fatui di piccole fame usurpatrici passano più rapidi della pellicola cinematografica, la sua opera, consolidatasi subito dopo la pubblicazione dell'*Estetica*, s'ingigantisce, e in Europa e fuori si moltiplicano le traduzioni dei suoi libri.

Se un siffatto uomo è fuori del suo tempo, e non luce che guida nell'affanno, io domando che cos'è un uomo vivo, per iscrivermi d'ufficio fra gli uomini morti.

Vero è che, se si vuole trovare il fuoco che alimenta mille passioni e pensieri del nostro tempo, bisogna fermarsi al movimento idealistico crociano, il quale, essendo profondato in una teoria elaborata non fuori del tempo, ma — nello stesso momento in cui risente tutte le necessità della ricerca autonoma del vero — come problema vitale del presente, non solo ha influito energicamente a creare nuove formazioni, ma resta ancòra il punto di orientamento più sicuro, che ci è dato avere per procedere nel nostro cammino.

VITO G. GALATI.

RICONOSCIMENTO.

Ma tra noi, o si fa del positivismo e non si fa che esporre la realtà come cosa data, senza parteciparvi (ma allora perchè si scrive?) la realtà la conoscono tutti), oppure dell'idealismo, in un senso non filosofico, ma spicciolo, che mi ricorda la famosa canzonetta del Tosti, ed allora, liberatisi a priori da qualunque coscienza della realtà, si vola pei reami del sogno e si infilza la più sciolta retorica che sia mai stata usata in questo bello e retorico paese.

CAMILLO PELLIZZI.

(*Lo Stato* - Rivista di cultura fascista - Napoli).

Risorgimento senza eroi

Mon langage n'était pas
celui d'un esclave.

Il Risorgimento italiano è ricordato nei suoi eroi. In questo libro mi propongo di guardare il Risorgimento contro luce, nelle più oscure aspirazioni, nei più insolubili problemi, nelle più disperate speranze: Risorgimento senza eroi.

Il dramma del Risorgimento è nei tormenti della sua preparazione e della sua mancata preparazione. E' materia per quelli che si sono scelta la parte dei precursori, dei disperati lucidi, dei vinti che non avranno mai torto perchè nel mondo delle idee sanno far rispettare le distanze anche ai vincitori delle sagre di ottimismo. La storia è infallibile nel vendicare gli esuli, i profeti disarmati, le vittime delle allucinazioni collettive. Anzi prima della storia, questi fanatici della verità, paghi della solitudine, sanno vendicarsi da sè.

Ho scelto per la mia storia un centro d'osservazione che mi permettesse di vedere lontano e senza che fosse per ciò troppo frequentato: il Piemonte. Così ho potuto offrire delle indagini personali, logicamente connesse in modo che il quadro fosse completo senza che io dovessi riassumere risultati già noti e giudizi correnti. Dei personaggi e degli episodi più discussi ho preferito parlare soltanto per cenni.

L'esposizione non piacerà ai fanatici della storia fatta: essi mi attribuiranno un umore bisbetico per rimproverarmi lacune arbitrarie. Ma io non volevo parlare del Risorgimento che essi volgarizzano dalle loro cattedre di apologia stipendiata del mito ufficiale. Il mio è il Risorgimento degli eretici, non dei professionisti.

PIERO GOBETTI.

(Prefazione a *Risorgimento senza eroi*).

DICHIARAZIONE.

I miei corrispondenti non vogliono ancora lasciar la pecca di biasimare l'onesta franchezza, con cui io dico il mio pensiero d'ogni libro che io leggo, e troppi d'essi continuano ancora a chiamarla imprudenza, tracotanza, e mordacità. Ma come diavolo fanno queste anime di lumaca a ritenere la flemma loro quando vedono un autore appena padrone di quattro o cinque mila vocaboli, e appena infarinato di sapere, ficcarsi baldanzosamente in una stamperia, e non uscir di quella senza molte copie di un suo tema in mano, fatto quivi multiplicare da' tipografici torchi? Come diavolo fa la più parte de' leggitori a non istizzirsi contro uno stupidaccio, che ha l'insensata audacia di supporre il mondo bisognoso d'un suo maledetto libro per ammaestrarsi nelle faccende umane, o per acquistare idee giuste ed ampie d'arti e di scienze?

Chiunque scrive un libro dev'essere considerato, diceva il mio vecchio maestro Diogene Masigofro, come un soldato, che si allontana dal suo campo, e che s'avanza a sfidare braveggiando l'oste nemico. Se un individuo di quell'oste s'inanimisce a quegli sfidi e a quelle braverie, e se viene addosso a colui con la lancia in resta, e lo scavalca, egli opera cosa degna d'applauso da entrambi gli eserciti, perchè insegna a chi milita in uno ad esser giusto estimatore delle proprie forze; e insegna a chi milita nell'altro a non soffrir in pace per ogni Mariano che si spacci temerariamente per un Grifone o per un Aquilanta.

Sappiano dunque una volta per tutte i miei signori corrispondenti, che mi esorteranno sempre invano; ogni qualvolta mi esorteranno ad adottare la loro prudente cautela, o per dirla alla mia moda, la loro codarda pusillanimità. Io mi sono irremovibilmente risoluto di voler essere una specie di campione universale, e voglio pigliar su ogni guanto che vedrò o coraggiosamente e temerariamente gittato nello steccato da qualsiasi guerriero letterario, a giostrare con esso fin che mi durerà la lena; e tanto peggio per me se qualche asta fatale come quella dell'Argalia mi butterà per un tratto colle gambe all'aria.

"PIETRE": Rivista mensile - Genova.

Vi deve pur essere qualcuno a continuare le tradizioni e la vita dell'italica letteratura, per il giorno in cui D'Annunzio avrà finita la ristampa delle opere giovanili e tutti i Panzini Calzini ed Ojetti avranno chiuso i loro inesauribili spacci di parole vuote; quando l'Uomo finito per definizione non farà più neppure poesia e Luigi Pirandello si sarà stancato di cucinare in commedie ed in Teatri di Stato la geniale trovata dell'Io uno e molteplice.

...Ma noi abbiamo concetto diverso della letteratura. La letteratura che stimiamo ha anch'essa un compito sociale; e «Pietre» è, o vorrebbe essere, un cantiere in cui si lavora all'edificio. La fiere, anche letterarie, si fanno nei giorni di riposo o di ozio.

Il teatro e la critica

Or non è molto abbiamo notato come il teatro italiano avesse un periodico crisma da una rivista che ne era divenuta l'«organo ufficiale»; ma purtroppo — per chi pretenda a ogni costo qualche consolazione — la rivista è ormai superiore al suo assunto; per uno suo abile sforzo di superare aridità e provincialismi con la conquista di un «tono» quasi europeo e un po' meneghino, per una sua spregiudicata ricchezza di informazioni, per una certa cordialità fiduciosa che, per mezz'ora, può indurre a facili ottimismi il distratto lettore.

Siamo anche stati facili profeti nel prevedere che ben presto «Comoedia» si sarebbe forse trovata nell'impossibilità di darci ogni quindici giorni una passabile commedia italiana o straniera che potesse pretenderla a «novità». La bella rivista di Mondadori col suo ottavo anno di vita, s'è trasformata in mensile; e se le rubriche son diventate più varie e consapevoli del nuovo stile di quasi lussuoso *magazine*, se tra queste rubriche puoi persino trovarne di quelle dedicate alla cinematografia o all'abbigliamento delle attrici, in compenso i «tre atti» quasi sempre inediti, che prima erano *magna pars* del fascicolo, ora si son ridotti a uno striminzito quinterno, appiccicato per un lembo alla terza pagina della copertina.

Non sarebbe difficile, per chi se ne appagasse, il trovare dei non arcani sottintesi in questa nuova economia tipografica della rivista. Ma in realtà l'ora che volge per il teatro è grigia senza essere disperata. L'attesa è stanca ma non sfiduciata: e fatalmente dovrà pur risolversi nell'opera dell'artista o degli artisti che finalmente avranno saputo dare dei nomi e dei volti ai nomi e ai volti del tempo nostro.

Ma per ora si assiste a indifferenti epiloghi o a non gioiosi preludi. Noi giovani, che abbiam tanto sperato nel Pirandello dei «Sei personaggi», non possiamo avere per lui neanche l'amarezza di sofferte delusioni; cordialmente abbiamo accolto «La donna di nessuno», cordialmente possiamo accogliere «Nostra dea»: e se Bragaglia non ci fa sorridere, Appia e Meyerhold non son mai stati per noi apocalittici nunzi di un'era nuovissima e fatale. Ma per tornare a qualche scena che ci faccia dimenticare il libro o il traduttore o la sala e l'attore, dobbiamo tornare nella soffitta dell'anatra selvatica o nella povera casa dal giardino dei ciliegi. Ci protendiamo a ogni nuovo albore che s'annunci; ma troppe volte, ormai, abbiamo dovuto persuaderci che, quelle, eran luci lontane e riflesse di altre luci opposte e lontane: e per il fuoco centrale ancòra non vediamo apprestato neanche il primo mannello.

Ma se non è l'ora d'anticipare qui l'esame di coscienza della nostra generazione di fronte al teatro, non possiamo purtroppo non sentire la stanchezza sorda e grigia che emana dai nuovi «copioni» che dovrebbero essere suscitatori di nuove battaglie; oggi l'interpretazione non costituisce un necessario problema d'arte: e gli interpreti sono assillati dal bisogno di giungere al più presto a una formula che li possa definire alla bell'e meglio, a una silhouette non facilmente ricalcabile da chi antoponga le esigenze dell'abilità a quelle dello stile.

E' di ieri la riguardosa schermaglia della polemica sulla critica bandita da «La fiera letteraria»; ora il Cantini, direttore di «Comoedia», riprende quel tema in tono minore proponendo un'inchiesta sulla critica teatrale e sull'interpretazione, ponendo ai suoi lettori domande incalzanti e precise: tanto che, quelle, sembran norme di regolamento per un innocente «concorso-*referendum*» al quale non manchino che i premi in volumi, a scelta dei vincitori.

Molto probabilmente avremo un bis un po' ridotto della polemica ospitata dalla «Fiera»; e non ci sarà speranzoso *generico* delle nostre compagnie drammatiche che non sentirà l'obbligo di dirci la sua. Tuttavia sono stati così rispolverati alcuni vecchi problemi che, data la magra della «stagione», possono essere riaccolti; e, in ogni modo, possiamo esser grati al Cantini che li ha voluti risuscitare.

Se la critica teatrale sia «utile e opportuna».

Sarà lecito di fare seriamente simili domande fin quando in molti casi — e non soltanto in Italia — la critica teatrale sarà «esercitata» da critici improvvisati, sorti generalmente dalla fungaia del giornalismo.

Per un Pozza o per un Simoni quanti autorucoli strozzati in sul nascere dalla «cronaca» o dallo «stelloncino», e quanti altri che dallo «stelloncino» e dalla «cronaca» pensano alla commediola come a una felice possibilità di «carriera» in redazione e di proventi collaterali a quelli della dura disciplina dell'edizione serale o del mattino! Per quanti giovani giornalisti anche d'ingegno — che quell'ingegno quotidianamente disperdono nel «pezzo» che esige quà e là l'aggettivo azzeccato o il verbo traslato — per quanti di questi giovani un Fraccaroli rappresenta l'ideale facilità e disinvoltura nel saper passare dalle due colonne di corpo nove ogni tanto a un «tre atti brillanti» ogni inverno! E quante secrete speranze che il loro Fraccaroli abbia poi a trasformarsi in un Adami, meno sfacciato e più lacrimogeno, meno efficace e più abile, meno «giornalista» e più «autore!»

Se li cacciate a farla da «inviati», se la cavano; se li cacciate tra le recensioni, se la cavano; se fate «far» loro un circuito automobilistico o un intero *Giro d'Italia*, se la cavano; se li cacciate alla «cronaca», mordono il freno ma se la cavano; se in un periodo di magra o d'improvvisi malanni li cacciate sulla poltrona del critico, ne gioiscono, e se la cavano. Chi ha saputo affrontare lo stile di un *routier*, il fallimento di uno sciopero generale, magàri l'*hall* di una conferenza internazionale, dovrebbe forse tremare scrutando i gesti di un Carminati o le battute di un Serretta? Infatti, leggendo la loro mezza colonnina, dovete ammettere che, per quei gesti e per quelle battute, veramente se la cavano. Beato quel direttore che, senza infamia, può un bel giorno affidare la critica drammatica a un redattore ordinario!

Il Cantini ha appena accennato a questa che è una delle debolezze più gravi dell'attuale critica teatrale, il cui compito, per chi ben lo consideri, è già improbo e assurdo. Non mormoriamo la solita querimonia da impiegato sfruttato: che una critica debba essere generalmente ponzata tra mezzanotte e le due, che della «novità» si possa assistere a una sola rappresentazione, che lo spazio, infine, sia limitato al millimetro. Se in tal senso verranno facilitazioni anche ai critici teatrali, tanto meglio: altrimenti dovran pur saperlo a *priori* di essere un po' gli «inviati speciali» della critica e che dai luoghi della catastrofe devono immediatamente imbastire un «resoconto» e un giudizio.

L'improbo assurdo dell'attuale critica teatrale è che il critico si debba occupare di *tutte* le «*novità*» che vengono alla ribalta. Da quando critica esiste, da quando giornali e riviste la ospitano, a quale altro critico che non fosse quello teatrale s'è mai avuto il coraggio d'imporre di recarsi a *tutte* le esposizioni per giudicarne *tutti* i quadri e *tutte* le statue, di leggersi, infine, *tutti* i libri, fogli e libelli per darne, di ognuno, un giudizio dettagliato e sicuro? Se così fosse, gran parte di quotidiani e di riviste sarebbe da tempo trasformata in ragionati cataloghi di mostre e in motivati bollettini bibliografici.

Dal modo con cui si sbrigano, talvolta, Simoni e Bacchelli, Tilgher e D'Amico, Lanza e Praga, di certe sciocchezzuole dialogate, appare evidente che sarebbero essi i primi a compiacersi che di certe «novità», di parecchie «novità», sul loro giornale apparisse l'annuncio della replica soltanto dal bollettino degli spettacoli.

Qualche pavido redattore-capo obbietterà che la rappresentazione di una «novità» costituisce di per se stessa un avvenimento che «esige» un tanto di cronaca; e allora, cronaca per cronaca, di fronte a certe commedie, il cronista non avrà forse «esaurito il suo compito» quando, non disturbando il critico, avrà dedicato la sua prosa agli abiti degli attori, all'intensità dei fischi o degli applausi, alla mediocrità o all'elegante imponenza del pubblico?

Che la rappresentazione di una «novità» sia anche avvenimento, celebrazione, pretesto: passi Ma almeno si conceda che la critica teatrale debba esser critica esercitata da critici: e che questi debban dare il loro giudizio soltanto quando ne valga la pena.

Così come nella letteratura narrativa si va profilando una reazione all'ultimo imperversare psicologistico, così da qualche tempo si va buccinando di un teatro teatrale. Craig vuol cacciare dai teatri i letterati, Meyerhold e Tairoff considerano il copione come un pretesto o una serie di pretesti per l'inscenatore, il nostro infaticabile Bragaglia — che non sarà male prendere un po' più sul serio — segue le orme di Craig nelle sue esclusioni, con un ardore degno di un buon quirite che ricordi di aver avuto anche Meo Patacca tra i suoi eroi più recenti.

Se ai vari teatri del silenzio, se alle varie pretese puramente crepuscolari o coloristiche si vorrà dare un temporaneo ostracismo dalle ribalte, potremo esserne spiacenti ma non accoglieremo meno cordialmente le nuove esperienze o i nuovi ritorni; e allora il critico teatrale dovrà forse prevalentemente occuparsi di masse e di toni, d'elementi praticabili e di fasci colorati, di cori, di pause e di preludi coreografici: dovrà, insomma, fare i suoi conti anche con l'inscenatore che, se non avrà soppiantato l'autore, sarà riuscito a porsi sullo stesso suo piano.

Ma la critica sarà sempre critica e — venga o non venga il teatro teatrale — la critica drammatica, pur non avendo nessunissima sua legge particolare, sarà sempre critica ispirata da manifestazioni d'arte che saran pur sempre apparse sulle tavole di un palcoscenico. Qualunque nuova tendenza dovesse profilarsi nel teatro, qualunque nuova conquista o aberrazione dovessero annoverare i suoi annali, la critica teatrale sarà sempre, più che «utile e opportuna», necessaria e inevitabile: fin quando, esattamente, accanto a quelle artistiche esisteranno manifestazioni critiche.

Queste son lapalissiane scoperte. Ma ad esse ci conduce la prima inchiesta del Cantini: il quale chiede anche se i fattori interpretativi dovrebbero essere maggiormente considerati dalla critica teatrale.

Ora, quei cauti accenni, quei vaghi eufemismi, quel sorvolare talvolta con tatto e buon gusto: quella frequente misericordia che si risolve in un sorriso per non rivelarsi indignazione o pietà: quei segni non dubbi d'incredibile generosità e di più che longanime arrendevolezza, che quotidianamente si mostrano con bel garbo per dieci o dodici righe intere: come si può pretendere che abbiano ad affrontare la disperata impresa della mezza colonna?

Come pretendere che il critico che una volta tanto ha quasi scritto quello che pensa sul dramma storico di quel fortunato mestierante o sul bolso avanguardismo di questo vecchio-giovane o di quel giovane-vecchio, come pretendere che quello stesso critico dica o dimostri a quest'attrice che le note fondamentali della sua arte sono le sue spalle e le sue caviglie, insinui a quest'altra che le sue interpretazioni migliori son quelle di manichini, dichiari all'attore quasi illustre che senza coltura non si giungerà mai a essere un illustre attore sul serio?

Forse il Cantini ha scoperto la ragione di tutto ciò dicendo che, di fronte agli interpreti, molti critici hanno abdicato a ogni indipendenza di giudizio. Per giungere ai capicomici molti autori *in pectore* si son travestiti da critici. E allora il critico pensa al suo diletto pupillo, l'autore: e per facilitare a questi l'arduo debutto quali lodi o quali indulgenze saran per essere eccessive?

Questo sarebbe allora un grave problema di moralità artistica. E se anche lo volessimo non sapremmo accennare a saporosi esempi in tal senso. Ma il Cantini pare sicuro del fatto suo; e noi, se pur con tristezza, non abbiamo sufficienti motivi per non prestargli fede. Se la sua terza domanda — se l'autore possa essere critico o viceversa — dovesse nelle sue intenzioni portarci nel campo della moralità e fosse intesa a proporre rimedi o a intonare invettive, noi non potremmo che umilmente seguirlo con tutti i nostri plausi più convinti e più ingenui: chè la lotta degli onesti contro i procaccianti e i malvagi è sempre stato bello e santo spettacolo, massime nella repubblica delle lettere. E riserberemo anche una piccola parte dei nostri plausi a chi, finalmente, crederà che per debellare le schiere dei procaccianti — critici e artisti, o anche critici-artisti — ci si debba sforzare di lavorare, ognuno con tutte le forze che ebbe in dono dalla sua sorte, per fare dell'onesta critica o dell'arte che, come quella critica, sia dovuta a una irrecusabile necessità spirituale.

Lo stesso problema — se l'autore possa essere critico o viceversa — inteso senza preoccupazioni utilitarie o moralistiche, non ci pare che possa esser limitato nell'ambito dell'attività teatrale; e ci pare invece uno dei problemi più formidabili che oggi, nell'età della critica, una coscienza artistica, individualmente, si possa proporre. Non dimentichiamo le ultime rivelazioni dei *cahiers* di Sainte-Beuve; e non dimentichiamo che ancòra non abbiamo avuto una personalità di sommo critico e di sommo poeta. Se questo non fosse, potremmo almeno averne non trascurabili esempi e non mediocri indizi.

Che il critico senta la necessità di essere autore o che l'autore si senta votato a una missione critica può anche avvenire ogni giorno: ma di quella necessità o di quella missione c'interessano soltanto i risultati. E poichè s'è parlato di critica teatrale, verremo considerando i profili dei nostri migliori critici drammatici; e poichè il critico lo giudicheremo dalla sua critica, pretendere di più sarebbe fare da indiscreti.

MARIO GROMO.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI

Tipografia Sociale - Pinerolo 1926

IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 · CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III · N. 10 · Ottobre 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

Stefan George e la guerra

Del maggior lirico della Germania contemporanea qual conoscenza ha l'Italia? Su queste colonne E. R. Curtius ne fece mesi or sono una *Presentazione* breve ma efficace. Con quale effetto? aihmè, scarso se si dovesse argomentare da posteriori valutazioni del poeta come rappresentante dell'estetismo e dell'intellettualismo di marca ebraica e decadente. Il vero sarà che, essendo George difficile a leggersi, si preferisce dargli un'occhiata diffidente attraverso gli esempi ammaniti dalle storie della letteratura contemporanea a rincalzo di giudizi sommari e convenzionali. Io non pretendo ora approfondire esaurientemente la presentazione generale del Curtius. Sarebbe cosa nemmeno possibile, finchè si parla ad un pubblico quasi affatto digiuno dell'argomento; conviene andare adagio, nè c'è fretta poichè non si tratta d'una stella effimera. Voglio prendere un punto solo, un momento di storia, che tolse le maschere e gli orpelli a tanta brava gente, e li fece apparire quali erano e conoscere a fondo, anche se s'affrettarono poi a buttarsi addosso altre maschere ed altri orpelli

Il punto della guerra. Come si comportò nell'occasione della guerra il preteso gelido esteta, l'intellettuale decadente? Tutti sanno che la poesia tedesca si mise, non meno dell'industria, al servizio della patria; giovani e vecchi poeti scesero, brandendo la spada o la lira o entrambe, in campo, salvo a ritornarne delusi, amari, maturi per il pacifismo e la rivoluzione. Molto dovettero aggiungere corde nuove al loro strumento per cantare le fortune della patria.

Stefan George non ebbe bisogno di cambiare. Benchè si fosse anch'egli nutrito della morale eroica nietzschiana, benchè avesse speso gli anni migliori della giovinezza a suscitare una generazione eroica, egli non invocò la guerra come unica igiene del mondo, non la celebrò come ebbrezza rinnovatrice. Specifico del suo atteggiamento fu anzi, che lo scoppio della guerra non lo trascinò agli entusiasmi e alle commozioni collettive. Egli aveva già visto, coll'occhio del non fallace vate, quel che doveva avvenire, e vedeva, al di là tutte le aspettazioni, quel che sarebbe ancora avvenuto.

Nel 1914, alla vigilia della conflagrazione, l'ultimo suo volume di liriche «*Der Stern des Brundes*» predisse la catastrofe. La predisse colla sicurezza del veggente che è non fuori, ma sopra la società e deriva la sua dolorosa sapienza dall'aver conservato nel generale ottenebramento l'infallibile intuito religioso. Chi seppe comprenderlo, vide avviato il preteso artefice dalla formula «l'arte per l'arte» sulla grande strada della lirica germanica, che mette capo sempre a Dio. Chi aveva occhi, del resto, aveva indovinato da un pezzo che cosa ci fosse nel traduttore di Beaudelaire, Verlaine, Mallarmé, D'Annunzio e nell'autore di Algabal. A chiare note aveva egli medesimo detto che cosa volesse anni innanzi il 1914 nel *Settimo Anello*. Poteva il volume riuscire a taluno quà e là ancora oscuro. Lo *Stern des Brundes*, tolse ogni incertezza. Comprendeva, come le altre opere, la raccolta di alcuni anni di meditazione e di lavoro, degli anni in cui nessuno credeva alla tempesta imminente, o, se qualcuno la presentiva, era troppo figlio del suo tempo per non pensare ad altro che al conto dei profitti e delle perdite materiali.

Se tutte le quattro parti del volume sono permeate della stessa ansia religiosa

Da tauchst du Gott vor mir empor ans land
Dass ich von dir ergriffen dich nur schaue...

E tu emergi Dio dinanzi a me sulla terra (Sì ch'io di te preso te solo miro),

il primo libro specialmente contiene i presagi del necessario cataclisma. Necessario, perchè l'umanità è in colpa. Tutta l'umanità, senza distinzioni di razze e di popoli, non valendo le distinzioni terrene di fronte all'unico Padre. E la colpa è la medesima che già in antico attirava la sua collera; aver voluto, invece di lui, gli idoli. La semplificazione e il simbolismo biblici si presentano naturalissimi in questi canti profetici. Lontano da Dio l'uomo annaspa nel vuoto. Lo slancio ch'egli ha in sè e che lo spinge a costruire *sempre più alto*, deve sboccare nella pazzia.

«Ihr baut verbrechende an maas and grenze:
«Vas hoch ist kann auch höher!» — doch kein fund
Kein stütz und flick mehr dient... es wanht dez bau...

«*Voi costruite criminosi contro la misura e il limite: — Ciò ch'è alto può salire ancora più alto! — Ma niun fondamento — Niun sostegno o rappezzo più giova... vacilla la fabbrica...*»

E' la condanna dello sforzo industriale e conquistatore, della volontà di potenza, che son mere soddisfazioni di appetiti materiali, è la condanna di tutta la civiltà economica e politica moderna in quanto tesa al successo. Che importa che si lavori, si costruisca, si accumuli, se i beni così guadagnati acciecano e non satollano!

Alles habend alles wissend seufzen sie:
Karges leben! Drang und hunger uberall!...
Tutto avendo tutto sapendo sospirano: — Vita grama! Angustia e fame dappertutto!...

Ogni casa ha sotto il tetto granai ricolmi, ha le cantine piene di botti del più nobile vino: nessuno vi attinge; mucchi d'oro purissimo si rovesciano nella sabbia sotto i piedi d'una plebe cenciosa: nessuno lo scorge. Il vero pane; il vero vino, il vero oro son disprezzati da tutti. E se qualcuno leva la voce ad ammonire, nessuno gli bada:

Ihr handelt weiter, sprecht und lacht und heckt.

«*Voi continuate a trafficare e a ciarlare e a ridere e a progettare*».

Perciò deve venire la tempesta a punire e a ridestare. Senz'abbandonare l'errore qualcuno prega; Dio ride alle vane preghiere. In suo nome il vate, che già ode lo scalpitio dei cavalli e lo squillo delle trombe predatrici, minaccia:

Zehntausend muss der heilige wahnsinn schlagen
Zehntausend muss die heilige seuche raffen
Zehntausende der heilige krieg.

«*Diecimila deve la sacra pazzia colpire — Diecimila deve la sacra peste rapire — Decine di migliaia la sacra guerra*».

La sacra guerra. La frase divenne poi comunissima, unita ad aggettivi però: tedesca, francese, inglese, italiana, ecc. che modificavano radicalmente il significato di quel primitivo terribile *sacro*.

Mentre, scoppiato davvero l'uragano, i poeti delle varie nazioni (e i tedeschi avanti tutti) si diedero a stemperare in molti cauti poemi il loro sacro fuoco nazionale. Stefan George tacque.

Non riaprì bocca che nel 1917, quando la speranza della vittoria colle armi era ancora in Germania generale. Diede fuori allora un fascicoletto di poche pagine dal titolo «*Der Krieg*» (*La Guerra*).

Come motto le parole colle quali Cacciaguida esorta il nipote Dante a render noto in terra ciò che ha veduto e udito in Paradiso, senza timore che il «vital nutrimento» possa parer agro ai prelati umani. Dure sono anche le parole del vate moderno. Un solo momento egli ha visto il suo popolo levarsi grande verso il cielo: quando al grido «la guerra!» un fremito di solidarietà serpeggiò per tutti i cuori, toccati dalla misteriosa angoscia delle prove future.

...Für einen augenblick
Ergriffen von dem welthaft hohen schauer
Vergass der feigen jahre wust und tand
Das volk und sah sich gross in seiner not.

«*... Per un istante - Percosso di cosmico alto tremito - Scordò il confuso ciarpame degli anni vili - Il popolo e si vide grande nella sua angustia*».

Ma iniziata la tragica odissea, il vate non ha più potuto partecipare nè alle speranze nè al consiglio comune; le sue lacrime le ha già piante tutte, quando gli altri scherzavano col fuoco. La cecità perdura anche ora che la tempesta è scoppiata; la si vuol ridurre a una lite per una supremazia, e dunque:

Am streit wie ihr ihn fühlt nehm ich nicht teil:

(«*Alla lite qual voi la sentite io non prendo parte*»);

un verso tutto di monosillabi smozzicati dallo sdegno.

Come già questa ripulsa annunzia, l'intero carme è una rampogna amara. Si fa carico al vate d'essere insensibile alla morte atroce di centinaia di migliaia. Senza ipocrite scuse egli selvaggiamente prorompe: che cos'è l'assassinio di centomila di fronte all'assassinio della Vita stessa? E con un colpo brusco fa giustizia di ogni parzialità sciovinista risalendo ai veri responsabili della strage.

.....Er kann nicht schwärmen
Von heimischer Tugend und von wälscher tücke.
Hier hat das weib das klagt, der satte bürger.
Der graue bart ehr schuld als stich und schuss
Des widerparts...

«...*Egli non sa favelare - Di virtù patria e di perfidia latina. - Qui ha la donna che piange, il borghese pasciuto, Il barbagrigia più colpa che taglio e fuoco - Dell'avversario...*»

Scoperta la vera fonte della colpa, — che è una colpa morale, non politica, e di tutti, non d'un partito nè d'un popolo solo, — il poeta non sa condividere nessun giubilo per i successi contingenti. Tutti s'inebbriano sognando vittorie? Egli grida:

Zu jubeln ziemt nicht: kein triumf wird sein
Nur viele untergänge ohne würde...

«*Di giubilar non conviene: non ci sarà trionfo, - Solo molti tramonti indecorosi...*»

Il vecchio Dio delle battaglie è assente; mondi malati si consumano in una febbre delirante. Tutta la complessa storia della guerra è ridotta a poche battute spietate: ridicoli gesti di re da operetta, arraffio di mercanti, di profittatori, di scribacchini, tumulto anche nell'ordine più tradizionalmente fermo, angoscioso pericolo, — e un vecchio appoggiato al suo bastone esce dall'incolore sobborgo della più incolore città (Hindenburg - Hannover), e salva ciò che gli altri han portato a rovina, l'impero territoriale. «Ma al nemico peggiore non può salvare». Non può salvare, perchè non sono lo strumento della vera salvezza le armi. Nemmeno il sacrificio dei singoli, nemmeno lo sforzo di tutti è il mezzo adeguato. A chi ostenta gli eroismi dei guerrieri e dei cittadini il poeta bruscamente rammenta.

«...Diese sind auch drüben».
«*Questi sono anche dall'altra parte*».

Molti s'illudono che sia cominciato il nuovo tempo solo ciarlando di riscatto, d'esperienze, di rinnovamento. In realtà tutti, da una parte e dall'altra cercano unicamente il profitto ghermito colla sopraffazione dell'avversario, e così non ci può essere nè salvezza nè avvenire. Il davvero nuovo avvenire sarà frutto di giovani, che immacolati delle colpe dei padri avran restaurato Dio: «La giovinezza chiama gli Dei». La vera vittoria, indipendentemente dalla sorte delle armi, premierà il risanamento morale dei più degni.

Tale la trama di questo eloquentissimo carme martellato nel bronzo, invettiva insieme e giudizio ed appello, ch'ebbe la ventura di spiacere a destra e a sinistra, ma che rimane nondimeno la più alta espressione poetica della Germania in guerra.

Quasi per rispondere alle accuse d'insensibilità e d'egoismo rivoltegli un po' d'ogni parte Stefan George pubblicò nel 1921 un altro breve fascicolo, il più lungo dei «*Tre canti*» nel quale ritornava sul tema del poeta nei tempi difficoltosi. La fine della guerra e il fallimento rivoluzionario avevan confermata la sua preventiva condanna, giustificata la sua amara previsione d'esser riconosciuto e schernito prima dei lutti annunziati, maledetto poi. Quale la missione del vate? Non accompagnare con melodie lusinghiere la fortuna materiale della patria, non suscitare l'ebbrezza della potenza; rivelare bensì le dure verità sgradite all'orgoglio della massa, tener desta la fiamma sacra dello spirito acciocchè passi a formare sempre nuovi corpi, incitare i giovani, vasi del divino, alla vera perfezione. Restauratore della vera disciplina, fondatore del vero ordine, egli propone il non fallace simbolo della giusta strada:

Er führt durch sturm und grausige signale
Des frührots seiner treuen schar zum werk
Des wachen tags und pflanzt das Neue Reich.

«*Ei guida tra tempeste e i terribili segni - Dell'alba la schiera de' suoi fidi all'opera - Del giorno desto e fonda il Nuovo Regno*».

A una schiera di fidi si rivolge il poeta per l'opera restauratrice, non alla massa. Poichè non crede alle virtù taumaturgiche dei programmi, diffida altresì della massa, di sempre mobile anima. Pensa che il modo più degno d'influire sulla società, senza asservirsi ai suoi istinti, sia di educare un'eletta schiera di persone, giovani a preferenza, all'ascesi. Nell'ora del bisogno della patria egli ha spinto i suoi giovani a compiere il loro dovere di cittadini; ma essi sapevano di compiere un sacrificio necessario, per dovere verso sè stessi. Alcuni rimasero sul campo, altri ritornarono sfiduciati; e il loro ispiratore a rimemorarli e a confortarli.

L'ultimo volume dei *Blätter für die Kunst* (1919) e il fascicolo del 1921 comprendono le affettuose celebrazioni. I morti ritornano dinanzi al Maestro negli atteggiamenti cari alla loro giovinezza, salutano, dicono talvolta, come Victor e Adalbert l'angoscia che li ha spinti via dalla vita, dileguano. Il Maestro offre il loro sacrificio all'avvenire. Ai sopravvissuti che vorrebbero disperare egli rammenta la baldanza di prima, il dovere di proseguire ad aver fede. Nulla è perduto; le conquiste personali rimangono, viatico per il futuro.

Mentre le vittorie sognate dai guerra fondai son riuscite veramente «tramonti indecorosi», sul capo dei cavalieri dello spirito il martirio impone una corona. Gli unici ai quali la tragedia ha recato profitto sono essi i sacrificati volontari, l'unico che possa parlare nel nome dei morti è il loro duce. Ed ecco come di tutti i poeti tedeschi Stefan George a maggior diritto d'ogni altro potè intonare il peana dei morti. E' un inno d'una grandiosità e d'un impeto, nell'apparente lentezza, mirabili.

«*Se un dì questa stirpe - purificata dell'onta - Gettato dal collo - il laccio del vero - Solo sentirà nel petto - la fame d'onore: - Allora sul campo - di tombe infinite - Balenerà il segno del sangue... allora s'inseguiranno sulle nubi - Eserciti tuonanti - allora infurierà sui colti - Il più terribile terrore - la terza delle tempeste: - Dei morti il ritorno!*

«*Se mai questo popolo dal suo vile torpore - Di sè si rammenta - dell'elezione e della missione sua: - gli si schiuderà - il senso divino - D'indicibili orrori... allora si levano mani - bocche risuonano a celebrare la degnità - Allora ondeggia nel vento mattutino con simbolo verace - Il regio vessillo e saluta inchinandosi - I Puri, gli Eroi!*»

Chi cercasse riferimenti politici non comprenderebbe nulla dell'inno. Il poeta pensa in primo luogo al suo popolo ed augura ad esso la missione di restauratore del divino. Ma ognuno, di qualunque nazione, potrebbe augurare altrettanto alla propria gente. E' gara feconda questa. L'unica gara di cui i morti d'ogni parte, se davvero ritornassero, non ci chiederebbero conto severo.

LEONELLO VINCENTI.

Bellezza e attualità

...L'Oncle Tom *me paraît un livre étroit, il est fait à un point de vue moral et religieux, il fallait le faire à un point de vue* humain. *Je n'ai pas besoin, pour m'attendrir sur un esclave que l'on torture, que cet esclave soit un brave homme, bon père, bon époux et chante des hymnes et lise l'Evangile et pardonne à ses bourreaux, ce qui devient du sublime, de l'exception et dès lors une chose spéciale, fausse. Les qualités de sentiment, et il y en a de grandes dans ce livre eussent été mieux employées si le but eût été moins restreint. Quand il n'y aura plus d'esclaves en Amerique ce roman ne sera pas plus vrai que toutes les anciennes histoires où l'on représentait invariablement les mahométans comme des monstres; pas de haine! pas de haine! et c'est là du reste ce qui fait le succès de ce livre, il est actuel; la verité seule, l'éternel, le Beau pur ne passionne pas les masses à ce degré-la. Le parti pris de donner aux noirs le bon côté moral arrive à l'absurde dans le personnage de Georges par exemple, lequel panse son meurtrier tandis qu'il devrait piétiner dessus, etc., et qui rêve une civilisation nègre, un empire african, etc., la mort de la jeune Saint-Claire est celle d'un ange, purquoi cela? je pleurerais plus si c'était une enfant ordinaire. Le caractère de sa mère est forcé, malgré l'apparente demi-teinte que l'auteur y a mise; au moment de la mort de sa fille, elle ne doit plus penser à ses migraines. Mais il fallait faire rire le parterre, comme dit Rousseau.*

FLAUBERT.

(dalla *Correspondance*, t. II, p. 154).

L'umanità di un santo

Jean de Pierrefeu, richiedendo a gran voce, due anni or sono, la canonizzazione di Plutarco, non faceva che simboleggiare la nuova mania biografica impadronitasi del pubblico e degli scrittori. Il culto degli eroi, l'hero-worship carlyliano trionfa. Collezioni dopo collezioni rovesciano sul mercato medaglioni, profili, figure d'ogni tempo e d'ogni colore. Non si assiste senza raccapriccio a questa divulgazione sommaria, pretenziosa, tendenziosa, spropositata delle immagini del passato. E quando come nel caso del settimo centenario francescano, il ciclone biografico porta seco le più nauseabonde abborracciature, un gran sospiro di sollievo esce dal petto di chi si trova dinanzi un'opera seria, meditata, severa: la «Vita di San Francesco d'Assisi», di Luigi Salvatorelli (Bari, Laterza ed.).

L'attività propriamente politica di Luigi Salvatorelli, ha fatto dimenticare, od ha nascosto ai più, il reale temperamento dell'uomo e dello scrittore. Anzitutto, Salvatorelli è uno studioso di storia delle religioni, abituato alle ricerche scientifiche, scrupoloso nel documentarsi, con quell'amore per i libri gravi e i soggiorni in biblioteca che è il segno inconfondibile di una vocazione. Il curioso d'arte e di buona letteratura ha sopravissuto nell'erudito e nel politico.. Ricordo che, nel pieno delle polemiche, quando l'editoriale giornaliero più pesava e portava, Salvatorelli, tracciata con la sua calligrafia contorta le ultime cartelle, prendeva sottobraccio un classico fresco di stampa della Guillaume Budè, e s'inoltrava per qualche viale silenzioso, con Lucrezio o Virgilio. Come l'abito dello studioso giovava al polemista, così oggi l'esperienza politica vissuta ha smorzato in Salvatorelli il gusto troppo vivo per gli schemi, le teorie, lo ha spinto a riguardar gli uomini. Umbro di nascita egli ha potuto studiare San Francesco in rapporto alla sua terra, come voleva Renan, e considerarlo con la lucidità e l'imparzialità dello storico degno di questo nome, che si riterrebbe colpevole ove si permettesse un'allusione o una deformazione partigiana. Cosicchè, tra i salti di gomitolo dello Chesterton — troppo affaccendato a scrivere per aver tempo e modo di leggere — le effusioni di uno Schneider, per cui San Francesco è una Duse del duecento, le sciocchezie linguaiole di Giovanni Papini, il convertito di Vallecchi, e — che so io — le stanche grazie di Maria Luisa Fiumi, fra tutta questa gente in fregola di francescanismo e di spiritualità da Grand Hôtel, c'è stato qualcuno che ha composto un libro in cui mancano misticismo ed effusioni, singhiozzi ed esclamazioni languide. Quale miracolo!

Il grande merito del biografo è stato quello di ricollocare Francesco nel suo ambiente, di farne una creatura umana, un mercante del Duecento, che si converte, gradualmente ha coscienza della propria missione, e stupendamente la compie. Cessano gli aloni irreali della leggenda, e subentra la gran luce serena della storia: orbene, la figura del Santo s'ingigantisce. Nei balbettii dei veri e falsi ispirati, intenti a parafrasar motti e a rievocar figurazioni più o meno simboliche finiva per svanire il vero carattere del santo. A colpi di turibolo, si nascondeva il volto di Francesco. Col pretesto di ripetere il suo insegnamento, si creavano delle dottrine di maniera che potevano persino subire l'infiltrazione e la contaminazione dannunziana. L'ultimo Ottocento aveva innestato lo pseudo misticismo nell'amore: il primo Novecento (Rolland riecheggiando Tolstoi) lo cacciò nella politica, e — con Giovanni Pascoli — tentò di immetterlo nelle sorgenti antiche. Bisognava far giustizia dei commentatori, degli epigoni, dei restauratori, ritornare alla nuda eloquenza dei fatti comprovati, distruggendo le incrostazioni letterarie. La lebbra imaginifica è caduta, alfine.

Il San Francesco di Salvatorelli non è il San Francesco dei «Fioretti»: ecco l'audace novità. E' un uomo che ha tentato di vivere nel proprio tempo, secondo il Vangelo e che vi è mirabilmente riuscito, senza atteggiarsi ad imitatore di Cristo. Il giorno in cui ha compreso la necessità ,per la comunità intorno a lui raccoltasi, di entrare nella Chiesa regolare, si è tratto in disparte. Non era una rinuncia, e nemmeno un'abdicazione, bensì il riconoscimento che la grande lezione morale è costituita dall'esempio, dal sacrificio personale: tener fede allo spirito, e lasciare che Roma e la vita terrena si organizzino come meglio possono. Predicazione, non fanatismo.

La leggenda e l'agiografia non ci facciano velo: il fenomeno francescano fu puramente individuale, tanto è vero che l'ordine dei minori finì per confondersi, in pratica, con gli altri, e che i più vicini alla mentalità di Francesco, privi del suo fascino personale e della sua originalità, divennero romiti. Scrive magnificamente Salvatorelli: «Nessuno prima di Francesco aveva portato gli uomini di questa terra così vicini a Dio; e nessuno ce li avrebbe riportati dopo di lui. Eppure, nessuno era stato più vicino a loro, più simile a loro. Con lui, essi avevano visto passare Gesù nelle campagne, intrattenersi con loro, dividere la loro esistenza. Egli aveva innalzato i loro occhi al cielo e santificando la terra, promesso il paradiso, e intanto ribenedetta e consacrata la vita». Per un singolare equivoco di letterati e di mistici si continua a parlare di spirito francescano, di dottrina Francescana, come se questi esistessero realmente, e derivassero dai «Fioretti» o dal «Cantico del Sole», codici di una nuova forma di vita. In realtà il francescanesimo non è che la predicazione dei precetti del Vangelo, e chi cerca simboli o insegnamenti nei «Fioretti» è un ozioso dilettante, pauroso di ricorrere alle *fonti*. Certo, è assai più comodo e poetico imbandire del lattemiele mistico alle belle signore che non presentare loro le nude pagine dei Vangeli; rievocare «il più italiano dei Santi» è più elegante che non dissertare del mercante umbro ispirato da Cristo e indottosi a vivere di elemosina e a cibarsi di rifiuti o di vecchi tozzi di pane. Anche l'incontro con Chiara, tanto sfruttato dai disonesti esegeti, non dovette essere che un episodio, in una vita tutta presa dall'ansia del divino, e giustamente Luigi Salvatorelli ne riduce le proporzioni.

Nella società comunale del Duecento, fra una civiltà in formazione, nella rete dei conflitti politici ed economici, in un mondo ancor rozzo, tumultuante fra la Chiesa e l'Impero, mentre il clero era distante dal popolo, l'esempio di Francesco doveva colpire gli animi, penetrare le coscienze. Quanto di romanzesco v'era nell'abbandono dell'agiatezza, in una conversione contrastata, aiutò l'immaginazione popolare; e la predicazione dei principi del Vangelo — i meglio adatti al sentimento dei più — fece il resto. Francesco non raccontava nulla di nuovo o di straordinario, divulgava con la vita e la parola il cristianesimo nella sua forma più pura, semplice, universale. Vicino agli umili come nessuno de suoi contemporanei, era un'incarnazione vivente di Cristo. Per questo lo compresero, l'amarono, lo venerarono. Poi, vennero i seguaci a fondar le basiliche, gli scribi a metter in carta la leggenda, i farisei ad interpretarla secondo i gusti dell'ora. Nessuno volle ricordarsi che la grandezza del santo era nella sua umanità, la vera sua gloria nell'aver ricondotto il senso del divino fra gli uomini.

ARRIGO CAJUMI.

Rileggendo Bruno

Fra tutti i grandi italiani, forse Giordano Bruno potrebbe rappresentare con maggiore evidenza le linee fondamentali — prominenze, bernoccoli e rientranze — di una maschera che ha subito scarse mutazioni sostanziali, ed è ricomparsa e ha rifatta la sua tragica parte per molte volte negli scenari mutevoli della storia.

Il suo è, prima di tutto, un grido di volontà esasperata al parossismo, un «eroico furore» che non ha tregua, perchè un dio gli parla nell'anima e lo fa assurgere alla santità: *«Da soggetto più vil divegno un dio»*. Anche a Socrate parlava nell'anima un certo misterioso «daimonti» come con pacato orgoglio e fine misura disse ai suoi giudici ateniesi: ma la sua natura di popolano e la sua acutezza ironica di greco gli vietarono di insistere su quel privilegio.

Bruno invece si esalta della sua interna voce, senza nessuna accortezza: *«Lasciate l'ombre ed abbracciate il vero, non cangiate il presente col futuro»*; egli esorta gli uomini risolutamente.

Ma l'amore eroico, che solo rende possibile la conquista del vero, è privilegio delle nature superiori, *insane*, perchè hanno più intelletto e più luce del volgo vile, al quale non resta altro da fare che ascoltare a bocca aperta il dire dell'invasato: *«adunque, volgo vile, al vero attendi, — porgi l'orecchio al mio dir non fallace — apri, se puoi, gli occhi insano e bieco»*. Se questo volgo anche con lo spalancare gli occhi non vede niente, badi almeno di non seccare e di lasciar fare a chi se ne intende: *«ne nos cerctis, inepti; non vos, sed doctos tam grave querit opus»*. E' un disprezzo deciso, quasi di nervi, intollerante, furibondo: *«l'universitade che mi dispiace, il volgo ch'odio... non essendo magnanimità che li delibera, non longanimità che li inalza, non splendor che li illustra, non scienza che li avvive»*.

Dionisiaco impeto profetico, che riapparirà nella nostra storia: oltre che nell'immaginoso Gioberti, ricostruttore di un nuovo mondo, e in Mazzini, primo papa di una religione inventata da lui, perfino in D'Annunzio col congiunto orgoglio di aristocratico spirito, e nei nuovi filosofi celebranti la vita che si fa per opera tutta di volontà umana, iniziatrice di un secolo di splendore, inculcatrice violenta e appassionata, nelle teste più refrattarie e nella materia più sorda, di assoluta spiritualità, che tutto trasforma e sublima in una nuova primavera umana.

* * *

Atteggiamento battagliero e violento, parlare per bocca mortale a nome di Dio stesso, importano necessariamente assenza di chiaroscuro, di gradazione, e di garbo. Il sublime è fuori d'ogni proporzione e simmetria. Una maschera così tragica non spiana mai la sua smorfia dolorosa; può soltanto ghignare tra il pianto. Aveva ragione il Gentile a dire, che i nostri profeti non ridono mai. L'*esprit* appartiene solo al tipo francese che ha il senso continuo e vigile del relativo, e misura la realtà tutta col metro razionale della chiarezza e distinzione. Tale è il carattere saliente di un genio, che non si lascia mai invasare e possedere totalmente dalla violenza ragionevole e sgarbata di un demone. Con la stoffa di Bruno si fanno i santi della scienza o della patria, non mai opera di equilibrio e di buon gusto. Nè la sua filosofia, nè la sua produzione di scrittore e di poeta serbano quella limpidezza di forme e di pensiero, quella chiarezza di sviluppi e di contenuto, quella *trasfigurazione della realtà bruta* assorta a serenità e a purezza, che è carattere proprio delle opere classiche. C'è in Bruno il presentimento confuso di Spinoza, ma non la sua superiore, sicura visione, la sua lenta, paziente e geniale progressione di pensiero. Il vecchio frasario petrarchesco, il luogo comune, inceppano ad ogni momento lo svolgimento di una speculazione, nuova e vigorosa. Anche nei dialoghi più puramente filosofici, dove non arriva per via di analisi egli salta di volo con l'immaginazione, e continua a ragionare attingendo motivi dall'intrinseco del suo pensiero, come da fantastiche citazioni e interpretazioni bibliche, da oscure allegorie, da racconti mitici bizzarri.

Così le ispirazioni tormentate e profetiche di Mazzini e Gioberti *risentono di simili difetti*, di sproporzione e di oscurità. Immaginazioni pesanti e fastidiose interrompono le loro battaglie politiche e speculative: le fantasie di un Primato, perfino geografico, o di una Università futura delle nazioni si accompagnano ad un pensiero vivo e storicamente concreto, che ebbe una importanza decisiva nel progresso italiano del secolo XIX. Retorico vecchiume e lampi di originalità, ricordi egualitari e devozioni bigotte si alternano, si accavalcano senza fondersi mai a unità di visione ed a chiarezza di pensiero.

Un simile discorso si potrebbe attagliare ai modernissimi pur col loro «infallibile gusto» nel tentativo di risolvere il problema con la distruzione totale del passato.

Il vecchio difetto di stile è *ricomparso*, aggravato ed esasperato da un vago presentimento di impotenza e dalla necessità di ricoprire sempre più col vecchio ciarpame il nucleo di una originalità dubbia ed equivoca. Ne è uscita una incerta miscela di prediche e di linguaggio sportivo, con un profumo curioso di sacrestia o di sudore olimpionico, *insieme*. *Il* passato è l'imaginosa fioritura teologale e profetica, e il nucleo avvenire è il senso sportivo e l'audacia volontaristica della nuova generazione. E' un malgusto, quindi, che ha una lunghissima storia: *nihil de nihilo fit*.

* * *

Ma, per essere «fastidito» dalle ciarle del volgo, Bruno non è un astratto contemplativo che viva fuori del mondo, nel vago sogno di stringere un inutile Uno tra logiche tenaglie. Quella sua natura impastata di violenza e di amore di Dio, quel suo mirare diritto a una meta che tutto lo infiammava, senza concessioni e galanterie per nessuno, quel suo non posare mai di anima inquieta ed affannata, non sono espressione di un sopramondano spirito, intento a una occupazione lontana ed estranea alla storia vivente. La serietà del suo spirito affannato non si concilia col dilettantismo inconcludente di chi volesse isolarsi dal reale *per operare in una* sfera riservata e distinta, senza echi nella vita. In verità, la sua intransigenza quasi settaria fu pure il mezzo per uscire dall'equivoco beffardo della doppia coscienza, che aveva sanzionata la nascita ufficiale dell'ipocrisia e dell'oratoria italiana. Al Tribunale veneziano egli si inchinò perchè era *ancora irretito nella teoria* della doppia verità, che aveva ereditata dal secolo: la verità per il volgo e quella per il filosofo; l'una che ha lo scopo pratico di guidare i «rozzi popoli» e si esprime negli istituti storici mutevoli, leggi, consuetudini, religioni positive, l'altra cui i filosofi si sollevano razionalmente *«nel solfro della cogitativa facultade»*.

A questa doppiezza Bruno non potè reggere; lo svolgimento del suo pensiero e della sua vita tendono a superare la contraddizione. Quando la missione, cui egli si sente chiamato, si può compiere e sublimare col sacrificio della vita, allora non piega più, col martirio risolve consciamente l'antinomia.

Col martirio egli volle appunto significare che una sola è la verità, sia per i «rozzi popoli» come per gli «insani», e una sola la religione, così per i contemplativi, una la coscienza, senza divario fra teoria e pratica, fra intelligenza e fede.

Le sue oscurità, la sua superba solitudine non furono dunque inutile trastullo di uno spirito strano, ma accompagnarono lo sviluppo di un concreto pensiero, che fu il germe di una vita nuova, di una lenta ricostituzione della coscienza italiana. Il suo odio per il volgo celava il suo amore profondo per una verità universalmente umana, il suo dispettoso isolamento dagli uomini non era che l'espressione di un drammatico dissidio interiore, sanato con la soluzione più eroica: *«ch'i' cadrò morto a terra ben m'accorgo - ma qual vita pareggia al viver mio!»*. Col suo rogo egli si conquista consciamente l'immortalità.

* * *

Anche nella predicazione di Mazzini e di Gioberti si riaffaccia la teoria della doppia verità che i secoli di servaggio o di dominio della Chiesa, avevano perpetuato. Mazzini predica la rivoluzione universale per scuotere, in realtà, soltanto gli italiani, fabbrica una meravigliosa società *futura* per raggiungere il programma minimo, unità della patria, predica la Repubblica mondiale per non lasciar naufragare la rivoluzione italiana in una affermazione regionale e sabauda. Gioberti fabbrica castelli o sogni impossibili, in un linguaggio ispirato e commovente, per creare un partito moderato a base larga e seria. Per il volgo si costruivano le belle immagini splendenti, perchè il volgo ha bisogno di essere spinto con meravigliose promesse e incitamenti messianici, per decidersi a muovere un passo.

E' una posizione affine a quella di **Bruno che** si rinnova con essi, pur dopo l'esperienza democratica della rivoluzione francese e le aspirazioni umanitarie rifatte e risentite in termini mistici o religiosi. Come il Bruno, così Mazzini o Gioberti *risolvono* e *superano* la equivoca eredità con la serietà del temperamento, con una passione profonda che dà vita, realtà e concretezza alle assurde grandezze sognate. Le belle idee non restavano soltanto nei libri e nelle prediche, ma vivevano nell'azione e nel sacrifizio, purificate dalle scorie magniloquenti e dai ricordi di insincerità o di doppiezza.

* * *

Anche oggi, gli insani, perchè soprasanno, si sforzano di creare il *mito*, come si dice, per i *«rozzi popoli che denno essere governati»* e si rinnova l'antico equivoco che il rogo di Bruno pareva avesse abbattuto e la predicazione di Mazzini e di Gioberti risoluto in una rinnovata cultura e in un originale pensiero.

In più c'è una freddezza nuova, che è forse indizio di maggior consapevolezza e di più accorto senso del reale. Credo che sia il clericalismo vittorioso; come un nuovo ritorno. Ma è motivo di consolazione forse, il sapere che il nostro stile di oggi è prodotto di una linea di sviluppo tipicamente e inconfondibilmente italiana.

GIULIO ZORZI.

L'attualità di Dickens

La resistenza di uno scrittore alle offese o agli assalti del tempo suol essere, volgarmente, uno dei primi segni della sua grandezza: e senza dubbio è un forte incentivo a meditarne le ragioni e a domandarsi come e perchè ciò che fu grande un secolo fa è grande ancor oggi. Quelle date lontane e quest'oggi non hanno niente che fare con l'essenza della poesia: ma la contemplazione del loro corso e dei suoi eventi è uno dei gradi per cui la critica si eleva via via sino a tale sua mira.

Il caso Dickens si presta ottimamente a esemplificare questa osservazione. Abbiamo infatti in Dickens uno scrittore che si presenta legato in tutto e per tutto alla sua epoca, un «vittoriano» puro sangue: forma e materia, motivi e tecnica, spirito e lettera dei suoi romanzi sono strettamente connessi, quasi anno per anno, con la serie dei «first printed»: perfino gli aspetti della sua fortuna e la prolissità della sua prolifica vena sono propri di un «uomo del suo tempo», col suo tempo destinato a morire. Eppure. Dickens si legge tutt'ora, anzi più che mai; si continua ad annoverare tra gli autori in voga, da cui prende le mosse la conversazione e che è vergogna non conoscere; si ristampa e si traduce e si vende; infino si fa leggere con piena attenzione e passione da uno scaltrito lettore del 1926, nè più ne meno che dai romantici abbonati dei «Novels and Tales» in cui uscirono a puntate tanti dei suoi racconti. *Non teniamo pure* conto della idolatria dei compaesani, che intitolano le strade ai personaggi di «Charley» e studiano la topografia delle loro avventure; ma è evidente che in mezzo alla generale rifioritura delle sorti letterarie del romanzo inglese di quel periodo il fiore della sorte di Dickens è il più alto e il più bello.

In campo così noto, sopra materia tanto vagliata, breve spazio è bastante a discutere la questione. Che la buona sorte non sia dovuta alle più appariscenti e percepibili qualità dell'autore del *Copperfield*, e che in esse non possa consistere il valore dell'arte sua, da cui quella buona sorte ha nascimento, si dimostra senza fatica. Tutte le qualità in parola possono renderci Dickens simpatico, come sono simpatici taluni vecchi quadri un po' goffi in mezzo alle nostre sale tutte moderne: e darci la misura della sua potenza di azione sopra i contemporanei, non sopra di noi. Guardate quei romanzi, venti o trenta, allineati nelle serie della «Tauchnitz» e della «Oxford Edition»: e cominciate dall'intelaiatura. In tutti lo stesso giuoco, la lotta della virtù contro il vizio, del bene contro il male: condotta fino a tal punto che lo spirito delle tenebre sembra prossimo a trionfare ma poi resta miracolosamente sconfitto, o se anche trionfa, non è vincitore se non di nome: avventure ,insomma, sempre a lieto fine, non perchè sempre liete, ma perchè, anche quando luttuose e tristi, hanno sempre una certa logica interna molto semplice e molto scorrevole, che precisamente mette l'animo in pace al comune lettore. Allo stesso modo la mistura degli elementi tragici, comici, satirici, lirici è fatta in modo elementare e primitivo: basti ricordare le novelle intercalate nella prima parte del Pickwick.

Le due grandi categorie dei personaggi dickensiani sono del pari caratterizzate da una semplicità unilineare. La prima, quella dei personaggi di sfondo ci dà quasi una popolazione di bei fantocci olandesi disseminati nell'Inghilterra di Giorgio IV, come appariva agli occhi dei vittoriani industrializzati e imperialisti: grossi visi bonari e imbambolati di mezzadri o di artigiani, vecchietti e vecchiette imparuccati e benefici, vispe comari maestre nell'arte del *gossip*, stinte figure di piccoli profittatori e rosse faccie di avvinazzati: tutti d'uno stampo e di un tipo, e contenuti in cascun libro su per giù nella stessa proporzione, come le bamboline nelle scatole per l'albero di Natale. E l'altra categoria, quella dei protagonisti o degli attori *veri e propri, anch'essa è dominata* dalla stessa legge: caratteri che si muovono tutti d'un pezzo, che agiscono sopra una traiettoria nettamente determinata o conforme alla tecnica tradizionale dei «tipi» comici o romanzeschi: tutti terribilmente ostinati così nel vizio come nella virtù, o soggetti a un sistema di sanzioni degno di essere applicato nella valle di Giosafatte.

E lo spirito dickensiano, come si manifesta al lettore di comune intelligenza, non è di per sè stesso dotato di particolari capacità. Per citare un efficacissimo giudizio di Anatole France, possiamo additare in Dickens l'uomo che per conscio che sia della realtà della vita e dotato anzi di penetranti occhi per sviscerarla tutta, continua a vedere sopra le città fumose e misere, piene di corrotta umanità, innalzarsi le spire lente ma distinte di una sicura fede nel bene e nel trionfo della giustizia. Da questo inguaribile ottimismo in urto con la fredda cognizione della realtà qual'è nasce l'*humour* dickensiano: i cui costitutivi sono dunque molto semplici ed elementari. L'ironia, la satira, la critica dei costumi, la «macchiettatura» del romanziere *non* fanno che allargare il campo visuale di questa posizione soggettiva dalla quale egli contempla l'universo.

Una cosa però si avverte, altrettanto chiara quanto l'insufficienza dei sopra detti caratteri a spiegare la grandezza dello scrittore; ed è che quei caratteri stessi non stanno insieme pacificamente, non si compongono in un intarsio affatto liscio, ma si urtano e cozzano spesso tra loro: sotto a tanta maestrevole strategia di «*mezzi» letterari s'intravvede una* certa drammaticità. Questo dramma appunto dell'arte di Charles Dickens è la prima ragione del suo fascino nascosto: da un mondo di elementi impersonali esce il soffio della persona che s'affatica ad assimilarli e fonderli in un sistema più organico e vivo. E lo sforzo è palese sopratutto nelle suture tra le parti comiche e le tragiche, nei fili che legano sottilmente le figurazioni umoristiche con i votati al dolore e con gli agenti del male, nella costante tendenza a sintetizzare anzi tutti gli aspetti della vita in ciascun personaggio. Sicchè il muoversi quasi sotterraneo di un tormentoso lavoro di elaborazione tra le pieghe del variopinto tessuto dickensiano suscita anche in noi un segreto interesse critico, una curiosità di secondo grado, e il vero personaggio a cui miriamo finisce per essere l'autore

Ma c'è di più: Dickens precorre continuamente, in modo frammentario ma con grande frequenza, le forme e gl'indirizzi più vivaci dell'arte di fine secolo e del secolo presente: dalle pesanti moli delle sue costruzioni di stile vittoriano accennano a slanciarsi le guglie del Novecento. La tesi non ha bisogno di dimostrazione, ma neppure interessa il nostro assunto, per ciò che riguarda naturalismo, realismo, verismo, psicologismo e in genere tutte le scuole del romanzo, di cui il Dickens arrivò ancora in tempo ad essere partecipe, dopo averle precorse. Quel che si vuol dimostrare è la prossimità del suo genio ai nostri valori artistici più nuovi e alla nostra preoccupazione di cogliere stati sempre più sottili, sfumature sempre più evanescenti della vita spirituale.

Ora della vita spirituale nella sua intimità e delle sue risonanze segrete il Dickens fu conoscitore e interprete molto più profondo che di solito non si pensi. Ebbe anzi una predilezione spiccata, sebbene non sistematica, per le immagini simboliche e le intuizioni e analisi espressionistiche. Tra le commessure dei suoi meccanismi, solidi e grossi, si avanzano fini molle di acciaio, che danno loro un'agilità e una vivacità eccezionale. Si può dire che tutte le movenze dell'arte modernissima vengano così a spuntare dalle pagine del Dickens: questo grande romantico già le aveva fatte scaturire, in sostanza, dal fondo vivo del romanticismo, di cui sono appunto le ultime filiazioni.

I simboli dominano invero tutta la produzione del nostro: natura e mondo umano sono per lui quel tempio di viventi significazioni del mistero, che primo cantò Baudelaire. Tempio grigio e spettrale, per Dickens, come i fumosi sobborghi di Londra, dei quali egli fu tenace descrittore: fasci di mite luce inondano il tempio solo quando lo sguardo si volge alle rare isole di bontà e di pace emergenti dalla nebbia del mondo. La perfusione nelle cose morte di delicati sensi, la lettura del mistero nel volto enigmatico della materia sono qui ben più intense che non nella consueta tecnica romantica. Guardi l'erba grassa dei pascoli dove scorrazzano gli stalloni normanni, o gli alti alberi che ombreggiano le fattorie delle colline, il campanile del villaggio o la lercia facciata di una taverna londinese, Dickens interpreta sempre spiritualmente ogni cosa. Per questo non si sente mai il peso del suo verismo, del suo naturalismo: gli *intérieurs* dickensiani si avvivano di segreti accordi fra la realtà delle cose e la vita che tra esse si svolge, anzi l'azione stessa che vi avrà luogo: i suoi studi di ambiente non hanno mai il peso delle analisi zoliane, ma la scorrevolezza che viene dall'interno movimento. Egli riesce a far convergere sempre una larga onda di interessi affettivi sopra le sue figure e intuizioni, anche se incise con particolare amore del brutto e del ripugnante, e i suoi mostri riescono simpatici, i suoi delinquenti ci preoccupano: dote più retorica che artistica, senza dubbio, ma oggi in gran conto e che ha le sue basi nella spontanea simbolificazione.

La psicologia di Dickens, dentro i corpulenti aspetti dei suoi personaggi, lavora ricami di finezza proustiana, insinua problemi di inaspettata profondità. Se vogliamo, ad esempio, conoscere i misteri di uno spirito senza luce e tentare la comprensione dell'anima di un idiota, volgiamoci a considerare lo sviluppo della figura del protagonista in *Barnaby Rudge*, e studiamo anche noi con Dickens questo «poor Barnaby» che, scemo e passivo, riesce ad essere un personaggio centrale di primissimo ordine. Se amiamo penetrare nelle fluide e incerte emozioni, nei fuggevoli stati d'animo, svaniti quasi prima di nascere, di una coscienza infantile, fermiamoci sul piccolo Paolo, la cui morte precoce inizia la molteplice catastrofe della tragedia di *Dombey e Son*. Quando Paolo muore, il poeta giunge, con splendido ardimento, a seguire fin gli ultimi palpiti del suo piccolo cuore, gli ultimi sguardi dei suoi occhi spenti, davanti a cui le pareti danzano in una ridda dorata. Allo stesso modo in alcuni romanzi, p. es. in *Martin Chuzzlewitt*, l'espressione dei rumori, dei ritmi, delle cadenze ci dà a volte la sensazione di essere di fronte alle virtuose manifestazioni tecniche di un modernissimo.

Con questi cenni io ho richiamato in vista caratteri che possono essere anche difetti, oltre che pregi dell'arte di Dickens: ma il mio scopo era di spiegare la corrente di simpatia che ci spinge ancora ad amarlo e che ha senza dubbio il suo *principale* fondamento nel tono di spirito «contemporaneo» che sentiamo dominare attraverso le sue pagine anche quando non percepiamo netta la sua efficienza. Certo che il centro organico di tanta mole d'architettura non è dove noi più vorremmo trovarlo, e che per tal modo si crea un notevole squilibrio fra la *nostra* attenzione critica e l'intuizione principe dell'autore: ma la soluzione del quesito proposto mi pare, ragionevolmente, quella che ho data.

SANTINO CARAMELLA.

Una lettera di Olimpia Morata

OLIMPIA MORATA A CHERUBINA ORSINI.

Carissima madonna Cherubina,

vi devete rallegrare con noi che Dio per la sua grande misericordia ci abbia liberati da infiniti pericoli, nelli quali XIIII mesi di continuo semo stati. In carestia grande il Signore ci ha nutriti, che avemo avuto da dare ancora alli altri: ha liberato il mio consorte di febbre pestilenziale, la quale fu in tutta la città, e esso alquante settimane stette così male, che se io non avesse avuto li occhi della fede, i quali risguardano in quelle cose che non appareno, mai averia potuto credere ch'ei fusse guarito, perchè i segni mortali erano manifesti; ma il Signore al quale niente è impossibile, e il quale spesso opera contra natura, lo sanò, ancora senza medicina, non si trovando per la guerra più rimedio alcuno nella specieria. Iddio ha avuto misericordia di me, che mi era un dolore quasi intolerabile. Io ho pur provato spessissime volte quel che dice il salmo, che il Signore fa la volontà di quelli che 'l temano, et essaudisce i loro prieghi. Sapete, la mia cara madonna Cherubina, che nella Scrittura, per il fuoco si intende le grandi afflizioni, come ancora mostra chiaramente quel loco in Esaia, così dicendo il Signore: «Che Israel non tema ch'el sarà con esso, quando egli passerà per il fuoco»; come è stato con noi, che siamo passati per il fuoco veramente, non per similitudine alcuna, ma siamo stati *in mezzo al fuoco. Imperò che* i *vescovi* ed altri suoi simili, che hanno fatto guerra con Suinforto, hanno gettato giorno e notte il fuoco dentro nella città da tutte le bande, e con tanto furore e impeto *hanno tirato le artellarie, che* i *soldati*, i quali erano dentro nella nostra città, dicevano che mai si era udito nelle altre guerre, che in un giorno si avesse tirati tanti tratti di artellaria: e Iddio nella prima obsidione invitando con la sua bontà e con il suo aiuto il popolo a penitentia, così defese il suo popolo, che pur uno della città fu ammazzato. In somma Iddio ha monstrato la sua potenzia in defendere quella città, e liberarla da tanti mali. Alla fine per tradimento entrarono all'improvviso, quando ci era stato promesso che anderebbero via per comandamento dell'Imperatore ed altri principi, e avendo tolto ogni cosa che era nella città, l'abbrusciarono. Il Signore ci liberò dalle fiamme, e per consiglio di uno dei nemici uscissemo fuora del fuoco. Il mio consorte poi fu pigliato due volte da' nemici, che vi prometto se mai io ebbe dolore, che allora ho avuto, e se mai pregai ardentemente, allora pregai. Io nel mio cuore angustiato gridava con gemiti inenarrabili: — Aitami, aiutami, Signore, per Cristo! — e mai cessa perfin ch'el mi aiutò, e lo liberò. Vorrei che aveste visto come io era scapigliata, coperta di stracci, chè ci tolseno le veste d'attorno, e fuggendo io perdetti le scarpe, nè aveva calze in piede, si che mi bisognava fuggire sopra le pietre e sassi, che io non so come arrivasse. Spesso io diceva: — Adesso io cascarò qui morta, che non posso più, — e poi diceva a Dio: — Signore, se tu mi vuoi viva, comanda alli tuoi angeli che mi tirino, che certo io non posso. — Mi maraviglio ancora quando io penso, come il primo giorno io facesse quelle diece miglia, che io mi sentova tutta *mancare*, essendo io *magrissima* e *malaticcia*, che era stata amalata ancora il giorno davanti, e per quella straccchezza mi veniva la febbre terzana, e per il viaggio sempre son stata ammalata. Il Signore non ci ha abbandonati, ancora che ci fusse tolto ogni cosa per sin la veste da circa il corpo, ma ci mandò mentre che eramo per via quindeci scudi d'oro da un signore non conosciuto da noi; poi ci menò ad altri signori, i quali ci vestirono onorevolmente; al fine semo venuti a stare in questa città di Haidelberga, nella qual il mio consorte è stato fatto lettore publico nella medicina, e avremo adesso quasi tanta massaria di casa come avanti.

Questo vi scrivo acciocchè ringraziate il Signore, e considerate che mai egli non abbandona i suoi nelle angustie, acciocchè vi confirmate in fede che non vi lasciarà, ancora che bisognasse che patiste qualche cosa per la verità, come bisogna che siamo, come dice Paolo, conformi alla imagine di Christo, che patiamo con esso, acciocchè regnemo con lui. Non si da la corona se non a colui che combatte, e se vi sentite inferma, la mia cara madonna Cherubina, come ancora io sono (ma il Signore mi fa forte quando io l'invoco e priego) andate a Christo il quale, come dice Esaia, egli non spezzarà la canna agitata, cioè la coscienza inferma e spaventata; egli non la spaventerà ancora più ma la consolarà, come esso chiama a sè tutti che sono aggravati di peccati, e affaticati; nè ammorzarà il lino che fuma, cioè quello che è infermo in fede, e non lo regetterà da sè, ma lo farà forte. Non sapete che Esaia lo chiama forte e gigante, non solo perchè esso ha vinto il diavolo, il peccato, l'inferno e la morte, ma perchè di continuo vince nelli suoi membri tutti i suoi nemici, e li fa forti. Perchè tanto spesso la Scrittura ci invita a pregare, e ci promette che saremo esauditi, se non acciocchè in tutti i nostri mali e infirmità, andiamo dal medico nostro? Perchè lo chiama David, Iddio della sua fortezza, se non perchè egli lo faceva forte? Così sarà ancora voi, ma ci vole essere pregato, e che si studi la sua parola, la quale è il cibo dell'anima. E s'el corpo nostro perde le sue forze quando non ha il cibo, come farà l'anima forte che non si sustenta con la parola di Dio? Si che, la mia madonna Cherubina, stato di continuo in orazione, e leggete la Scrittura da per voi, e insieme con la signora Lavinia, e con la Vittoria, esortatela alla pietà: pregate insieme, e vederete che Dio vi darà tanta fortezza, che vincerete il mondo, e per paura non farete cosa alcuna contro la vostra conscienzia. Pensate ch'egli sia bugiardo? quando ci dice: «In verità in verità vi dico, che se domandarete cosa alcuna al Padre nel nome mio, che ve le darà? E se saranno due o tre congregati sopra la terra, e pregaranno di qualche cosa, io la farò». Ei manca da voi, se semo inferni, perchè non lo preghiamo: voi vederete, purchè non vi stracchiate di pregare, che Dio vi farà forte. Pregate ancora per noi come io faccio per tutti i Cristiani che sono in Italia, ch'el Signore ci faccia costanti, accio che possiamo *confessarlo* in *mezzo della* generazione perversa. Qui è un gran dispregio della parola di Dio, e pochissimi se ne curano. Abbiamo ancora qui la idolatria, e la parola di Dio insieme come Samaria. Io voleva avere la mia cara madre meco, ma ogni cosa è piena di guerra, mi bisogna espettare questa consolazione di vederla nell'altra vita. Non manca qui la croce alli pii, il Signore ci dia a tutti fede e costanzia, che vinciamo il mondo.

A laude di Dio vi voglio scrivere come ho visto un grande miracolo in questa nostra persecuzione: che semo stati in corte di alcuni signori di Alemagna, i quali per l'evangelio hanno posto la vita e la roba in pericolo: che tanto vivono sanctamente, che mi son stupita. Quel signore ha predicatori nella sua città, e sempre lui è il primo ad andare alla predica: dipoi ogni mattina avanti al desinare, lui chiama tutta la sua famiglia, non bisogna che ne resti pur uno, e in sua presenzia si legge un'evangelio, e una epistola di San Paolo, e esso postosi in genocchioni con tutta la sua corte pregano il Signore. Bisogna poi che a casa per casa ciascaduno dei suoi sudditi gli renda ragione della sua fede, con le massare e ogni uno, acciocchè ei veda come fanno profitto nella religione; perchè così dice, che fa bene se non facesse così, che esso sarebbe obbligato a render ragione di tutte le anime dei suoi sudditi. Io vorria che tutti i signori e principi fusseno tali. Il Signore vi dia fede, e vi accresca nella sua cognizione, perchè di continuo dovemo pregare di accrescere in fede: per questo si chiamano le vie del Signore, perchè non si dovemo *fermare* come *fussemo* perfetti, ma caminare sempre e crescere in perfezione. Studiate diligentemente la Scrittura. Emilio per grazia di Dio è sano e salvo e spero che temerà Dio: molto volentieri ode le prediche, e studia la Scrittura. Io prego di continuo per lui e per tutta la casa nostra, che temino il Signore. Il mio consorte e io, et Emilio con tutto il cuore vi salutiamo.

Di Haidelberga, a 8 di Agosto.

Se la signora Lavinia mi vorrà scrivere, S. S. potrà ben trovare via e modo. Questa città è molto celebre per la corte, e per l'Academia.

La vostra OLYMPIA.

Dalle lettere di Olimpia Morata, comprese nel nuovo volume di opuscoli e carteggi Riformatori del Cinquecento *curato da Giuseppe Paladino per gli «Scrittori d'Italia» del Laterza. La lettera è inedita.*

Cronache londinesi

Un dramma di C. K. Munro

Oggi, generalmente, da noi in Inghilterra si porta pochissimo interesse ai vari movimenti artistici che di tanto in tanto mettono a rumore i circoli intellettuali d'Europa. Così non ci accorgemmo, quasi, dell'espressionismo se non quando era giunto al tramonto, e se *non fosse stato della Stage Society* — una società privata che dà rappresentazioni del teatro avanguardista inglese e straniero — non avremmo visto a Londra un dramma espressionista tedesco. Così non si parla ancora di «surréalisme», e i nostri critici d'arte continuano a manifestare una vera avversione per tutti i movimenti detti d'avanguardia, futuristi e innovatori.

Ciò che però non toglie che di tanto in tanto qualche artista affiori sulla mediocrità dell'ambiente e cerchi in un sincero tentativo di esprimere i problemi e lo spirito del tempo con modernità di mezzi e con sufficiente spregiudicatezza delle vecchie forme.

E questi casi sono appunto gli indici rivelatori come anche da noi, nonostante il sentimento di insularità forte pure negli artisti, vi siano degli ambienti favorevolmente orientati e disposti non solo verso le più moderne tendenze del pensiero europeo, ma anche verso quelle forme artistiche che vorrebbero *adeguarsi alla modernità dello spirito d'arte.*

Nel campo del teatro C. K. Munro è uno di questi innovatori. Le sue opere sono quasi sconosciute all'estero e poco note anche presso di noi. Perchè la *loro rappresentazione riuscirebbe molto difficile* e perchè possono essere inteso solo da un pubblico d'eccezione. E anche a Londra non si è ancora trovato l'impresario di un grande teatro disposto a fare dei sacrifici finanziari per l'affermazione di un giovane scrittore.

I drammi migliori di C. K. Munro vennero però messi in scena alla Stage Society, ed ottennero il più lusinghiero successo.

«At Mrs. Beam's» è una deliziosa satira della vita di pensione; ma i drammi che confermarono il suo successo sono «The Rumour», «Progress», in cui è in modo coraggioso trattato ironicamente il tema della guerra, e specialmente «The Mountain».

Mentre i primi lavori avevano un carattere di realismo qualche volta eccessivo, l'ultimo tende piuttosto a un'espressione simbolistica. Ma la sua concezione simbolica non è sempre troppo chiara, oscillando il lavoro fra un realismo un poco crudo e un simbolismo alquanto confuso, e questo è il suo difetto. Il tema, come in altre opere moderne ispirate dal pacifismo, è quello dell'inutilità della forza e della necessità di trovare un nuovo atteggiamento della vita

conforme alle esigenze spirituali, sociali e politiche dell'epoca nostra.

Yevan, dopo essere stato degradato da ufficiale dell'esercito per avere picchiato un prete, diviene poi uno dei capi della rivoluzione che scoppia nel suo paese e, finalmente, il dittatore di un nuovo regime di cosidetta libertà. Ma avendo egli costituito un'Assemblea Libera del Popolo, s'accorge che tutti gli uomini che avevano lavorato fedelmente con lui quando era un dittatore, lo vanno abbandonando proprio adesso che si è messo a disposizione del Popolo e che a lui ha trasmesso direttamente il potere.

Lo spirito del bene in lui è simboleggiato da un « wandering Elder » (un vecchio pellegrino), il quale gli appare sempre nei momenti di crisi. E quando Yevan, conseguito il potere, si avvede che tutto è falso, che occupando il posto del tiranno deposto è anch'egli portato, per ristabilire l'ordine, a usare metodi tirannici, l'Elder gli spiega come tutto ciò era inevitabile, perchè essendosi proposto di smuovere una montagna l'aveva soltanto salita e si era mantenuto sulla cima. « O rimaniamo, quindi, sulla cima, dimenticando che abbiamo tradito il nostro primo proposito, o torniamo a quel proposito, sia pure per morire con gli altri nel tentativo di vederlo attuato »

Quando Yevan vede crollare il suo sogno e ritornare al potere il Granduca cacciato, di nuovo gli si presenta il vecchio, e a lui che tristemente parla di fine dice: « no, è soltanto il principio.... Non può finire in nulla il vostro insuccesso. Questo per gli altri. Voi, poi, avete ottenuto la più bella vittoria che un uomo possa conseguire. Quella su voi stesso. Perciò siete preparato per il lavoro per cui vengo ora a chiamarvi ». « Quale lavoro? » « Educare il popolo a non avere bisogno di un tiranno. Cioè insegnargli come può divenire degno della libertà, che ciascuno deve cercare per sè e solo in se stessa ». E sostenendo Yevan che questo sarà impossibile l'Elder risponde che sarà impossibile finchè il popolo rimanga « inumano » cioè « non umano come Dio lo ha voluto », e che sarà compiuto non da un solo uomo, ma dall'opera e dalla fede di intere generazioni di uomini.

La figura di Yevan è delineata con scorci possenti e colla forza e con la sicurezza di un grande artista: sia quando è ancora un giovane impulsivo e brutale, sia quando è divenuto un uomo serio e spiritualmente maturo. E accanto a lui sono sempre vivamente ritrattati gli altri personaggi del dramma: il soldato visionario, il comico leader socialista, l'astuto Cancelliere (che è il genio cattivo di Yevan), il granduca astronomo, ecc.

Il lavoro ricorda per analogia « Massemensch » del tedesco Ernst Toller, se pure quest'ultimo rivela una maggiore maturità del suo autore: ha sollevato discussioni vivacissime nei circoli intellettuali di Londra, prova questa del suo interesse e della sua vitalità.

Londra - Agosto 1926.

I. M. ENTHOVEN.

Buchi nell'acqua

Non è facile intendere cosa sia la prudenza, questa virtù tanto esaltata dagli antichi e che, a dire il vero, non è tenuta in gran conto dai moderni. A me pare un segno della maturazione interiore di un uomo e consista in un attivo controllo della coscienza sull'azione. In essa e per essa la mente esercita una penetrante analisi nel mistero delle circostanze empiriche e dà la magica misura all'azione. In essa e per essa l'uomo stabilisce a proprio vantaggio una regolata armonia in quel caotico fluire che è la sua vita. In essa e per essa cooperano le più opposte facoltà psichiche: come la meditazione e la divinazione.

* * *

Tutti sanno che i medesimi abiti esteriori possono essere sostanzialmente diversi per la diversa colorazione psichica che ricevono dall'animo che li compie: si consideri ad esempio l'educazione intesa come cerimoniale del buon costume. Essa viene tramandata come una scienza sacra dai genitori ai figli: essa viene insegnata perchè così « si usa », viene imposta colla violenza ed accettata dal fanciullo per timore della immediata sanzione; col tempo, per lenta assimilazione, nel fanciullo divenuto adolescente e poi uomo, essa diventa un abito meccanico, una seconda natura, una cosa « del tutto spontanea ». Allora l'uomo fa così perchè si deve fare così, ma non sa perchè deve fare così. Egli si trova in una condizione di equilibrio.

Questo equilibrio si spezza proprio quando si affaccia il problema del *perchè;* allora l'uomo si chiede se non potrebbe fare altrimenti. La prammatica del protocollo sociale gli appare una cosa ridicola perchè non ne intende la finalità. Come uno spirito libero che si affranchi da viete superstizioni, egli insiste nel seguire vie diverse dalle comuni, sentendo in ciò una affermazione della propria personalità. Così egli compie la sua esperienza, necessariamente squilibrata.

Così egli giunge alla terza posizione che è quella dell'uomo « consumato »; sa che il protocollo del buon costume è una specie di magia per incantare i serpenti od altrimenti una arte suggestiva verso gli altri e repressiva verso sè medesimi mediante la quale si riesce, per lo meno, ad evitare di aizzare contro se stessi le volontà altrui. Così l'uomo educato non provoca l'ira dell'altro uomo e, soddisfacendo e servendo l'altrui volontà nelle piccole cose, riesce a far trionfare la propria in quelle di qualche importanza.

In questo terzo stadio la facoltà viene esercitata in piena coscienza ed in essa si riflette la mente del singolo. Poichè in tutte le cose vi è una misura: l'uomo può essere eccessivamente ligio alle altrui volontà nelle cose piccine per poi con un raggiro piegarle alle proprie direttive. In questo caso l'educazione diviene una mala arte, una specie di sporca stregoneria, ed il popolo ha ragione bollando di ipocrita chi è « educato » in tal senso, perchè costui oltrepassa il segno.

Oppure l'individuo può offrire una melodrammatica resistenza verbale, urlare le proprie ragioni, riuscendo ad irritare chi lo ascolta, per poi abdicare in concreto.

Allora egli ha operato il proprio danno, è rimasto al di qua del segno, ed il volgo ride di lui.

Ma si può anche fare un limitato sacrificio nelle piccole cose alle altrui esigenze, per conservare la propria pace, si può lasciar vivere per vivere e questa è saggezza. Tale saggezza finisce quindi per essere un senso del limite, un'approssimazione al giusto rapporto, che in ogni circostanza vi deve essere tra la propria volontà e quella altrui. Il limite giace tra i due estremi della remissività e della prepotenza e chi riuscisse ad attenersi costantemente ad esso vivrebbe una vita sommamente armonica.

Ho distinto tre stadii: è evidente che essi non sono necessariamente realizzati tutti e tre nella vita di ogni uomo: la maggioranza si arresta anzi al primo. E' pure evidente che essi non possono dirsi assolutamente e geometricamente distinti, ma bensì innestati l'uno nell'altro cosicchè una medesima azione può esser fatta in uno stato d'animo che ne abbracci più d'uno: si possono trovare per esempio assai bene sposati l'abitudine ed il calcolo.

Mi piace fare qualche osservazione per quanto riguarda il primo stadio ossia quello abitudinario, bruto o meccanico dell'educazione.

E' ovvio quanto sia ridicola la cosidetta spontaneità di tali atti. Ma è ridicola da un punto di visto teorico ossia di studio mentre è serissima dal punto di vista pratico: poichè anzi vi può essere a volte una certa superiorità di tratto nella persona educata per costante abitudine su quella educata per meditata e un po' teorizzata convinzione.

Così si finisce per intendere che i genitori mediante la violenza impongono ai figli un'arte utilissima, se non alla loro mente, certamente al loro benessere; che i figli godono ampiamente dei benefici di quest'arte di cui non afferrano la portata preservatrice. E le cose hanno luogo come per le preghiere di certe religioni positive che, si dice, beneficano il fedele anche se egli non comprende una parola del loro significato.

AHASVERO.

IL TEATRO E LA CRITICA

RENATO SIMONI

Mario Gromo si propone di esaminare in questi studi la critica teatrale italiana attraverso i suoi scrittori più rappresentativi. E comincia da Renato Simoni.

Noi gli diamo ragione; ma per altri motivi, che onestà verso il nostro collaboratore e la responsabilità che sentiamo per i nostri lettori ci impongono di precisare.

Renato Simoni è veramente, secondo noi, il rappresentante più tipico della critica teatrale italiana. Critica che si esaurisce quasi sempre in un povero commento della novità, nelle affrettate note composte quando il giornale sta per andare in macchina, nelle osservazioni, talora acute, dell'opera da giudicare. La critica, insomma, fatta apposta per il buon pubblico italiano, senza pretese, senza idee, anche se sufficientemente colto e intelligente, quasi sempre benevolo e indulgente verso l'autore.

Giustamente di questo pubblico è l'idolo Renato Simoni.

Ma nelle sue critiche noi non abbiamo trovato mai neppure il tentativo di inquadrare la personalità di un autore.

Il critico teatrale del Corriere della Sera *è pur sempre l'uomo che la vita ha preso dal suo lato più facile e più comodo, e che per conservare la sua buona posizione si è piegato a tutte le transazioni e a tutti i compromessi.*

Inutile dire che nel nostro pessimistico giudizio sui critici italiani di teatro escludiamo Adriano Tilgher. N. d. D

Nel dominio dell'estetica si è accettato lo stesso diritto di cittadinanza che vi hanno critica e arte: per quell'innegabile origine di ogni travaglio critico che è data dal tormento di una personalità che vuol rivelarsi a se stessa. Scelte e accostamenti tra maggiori e minori sono, per il critico, quello che per l'artista sono necessità d'episodi e di figure, insistenze di note e di colori, significati di sfondi e di chiaroscuri. Pur tuttavia, in parecchi critici, non è difficile di poter scorgere un inconfessato rimpianto per il beato regno cui si seppe o si dovette rinunciare; e molte volte la critica d'un poema è la confessione del poema che si sarebbe voluto scrivere.

Ma nel Simoni non vi sono e non vi sono stati rimpianti o rinunce. C'è la gioia di sentirsi ricco e di poter ancora, volendo, esser prodigo. Non c'è mai stato, nel suo temperamento d'artista, il calcolo avaro che si misura e non osa. Perciò, nel suo temperamento di critico la dote precipua è quella di una serena immutabile cordialità.

Questa sua calda simpatia umana sempre viva per l'uomo e per l'artista che deve giudicare; questa sua cordiale aderenza a ogni tentativo teatrale, che, in un dramma sbagliato, povero, assurdo, non-dramma, se vi è una sola scena o una sola battuta che palpiti d'un palpito di vita, quella scena o quella battuta sa additare con una compiacenza che, quasi, vorrebbe farsi perdonare di non aver proprio saputo scorgere null'altro che in quel dramma avesse una qualunque parentela con l'arte; questo suo « tono » cordiale e sereno contribuisce non poco a porre il Simoni a capo della critica drammatica milanese.

Questa, dal Pozza al Simoni, ha sempre evitato di avere un « sistema » protettore e tirannico, o di adottare un « problema », prediletto pupillo. E' sempre stata d'un bonario impressionismo, riguardosa dell'« emozione » della « commozione » del « sentimento », tanto che talvolta pare che ami d'affidarsi a un semplicistico, ambrosiano buon senso, che quasi vorrebbe confondere l'arte, il teatro, con la vita d'ogni giorno — anche se vissuta nelle sue più peregrine vicende, ricche d'impensate possibilità. Non è mai andata all'affannosa ricerca del « nuovo » pur sapendo sbadigliare con tollerante riguardo di fronte al « vecchio » che altri avrebbe voluto ignominiosamente seppellire; sa riconoscere con calore un successo, non infierisce su di un'evidente sconfitta; ma è difficile che sappia o voglia, quando occorra, infirmare un successo o riabilitare una sconfitta — anche se il Bacchelli stia ora recandovi la sua scaltrita misura di rondista, il Ramperti la sua ironia, e il Romagnoli non dimentichi di essere il geniale traduttore d'Aristofane.

Confortato da una solida coltura raramente ostentata (ricordare certi suoi scorci sul teatro indiano o la prefazione al *Bell'Apollo*), pronto a ogni entusiasmo con una vigile esperienza di artista, oggi il Simoni ci appare come il critico di una generazione passata — venuta dopo Ibsen, culminata in Bataille — ma che senza sforzo sa bordeggiare di conserva con le presenti. Nel periodo della massima infatuazione pirandelliana poteva dare questo equilibrato giudizio della farsa metafisica *Ciascuno a suo modo*:

« Allora il pubblico ha tirato le somme: ha « concluso che tutto quello che gli era stato dato « era animato e curioso, ma non superava la fluidità di un intreccio di discorsi; che, con la esposizione concitata di idee generali, il Pirandello non era riuscito a formare un caso particolare che avesse una potenza di rappresentazione veramente comunicativa. S'accorse che la « commedia gli sfuggiva: che il piacere che aveva « provato era stato prodotto dai sapienti stimoli « con i quali la sua curiosità era stata eccitata: « ma che tutte quelle che gli erano sembrate « soltanto ardite, taglienti, beffarde premesse, « erano invece la commedia stessa... Questa « commedia è ancora *Così è (se vi pare)*. Ma « all'originalità sostanziale di *Così è (se vi pare)* è sostituita, qui, la bizzarria della composizione. Questa bizzarria soverchia la commedia. In fondo gli intermezzi — tranne l'ultima parte del secondo — sono invenzioni spiritose, ma non aggiungono al tema nè luci « nuove nè elementi significativi. Mutano genere allo spettacolo, introducendovi una varietà chiassosa, che non medica la monotonia « dell'opera, ma la fa dimenticare...

E, nello stesso tempo, l'autore de *La vedova*, rievocando alcuni suoi ricordi giapponesi, poteva scrivere questo frammento:

« ... c'era a poca distanza Kamakura, vigilata dal Daibutsu, l'enorme statua di bronzo « cesellato del Budda. Chi vide quel simulacro « non lo potrà scordare mai più. Non il sorriso, « ma lo spirito del sorriso su quel volto senza « passione; e la calma divina di chi ha superato « anche il pensiero. Un silenzio ineffabile era « nell'ombra delle sue palpebre calate. Egli ci « affascinava a poco a poco. L'anima tremava « ansiosa e incapace di quella pace pura ».

* * *

Il Simoni è nato e ha trascorso la sua prima giovinezza in quella Verona che bianchiccia di polvere per poco che la sferzi il sollione, subitamente lavata dalla pioggia, ai bagliori del tramonto rivela la rosea dolcezza de' suoi vecchi marmi e del suo granito, sì che ogni torre e ogni frontone s'offre come in una scenografia roseo-dorata. Dal *liston* a Piazza delle Erbe, dall'Arena a Piazza dei Signori, l'animo s'appaga nelle vicende di tre epoche che in ogni pietra e in ogni scorcio gli offrono un motivo d'arte e di vita. Il veronese che s'inurba nella metropoli non è lo spaesato che tenterà un suo schema, anche astratto, di patria spirituale. S. Zeno lo accompagnerà dovunque con l'immagine di Madonna Verona, tanto compiuti e perfetti ne sono i limiti e i toni, e tanta l'arte vi è tenuta in gran conto, quasi quanto una cenetta incoronata di *pescàntine* e inaffiata di Valpolicella. Piazza delle Erbe *xe* unica al mondo, la loggia di Fra' Giocondo è la meraviglia del quattrocento, in mezz'ora si va sul Garda, il lago più *grando* d'Italia, e Simoni, *ciò*, *xe* a Milano, al *Corière: s'è fato* una splendida *position*.

E' forse la *position* che ha vietato al Simoni di darci quello che da lui si era atteso. Occhi arguti di veneto, guance e labbra d'ambrosiano, il giovane che a ventisei anni scriveva *La vedova* e che poi doveva darci il primo atto del *Gozzi* e *Congedo*, in questi ultimi tempi, con un perenne troppo facile entusiasmo. — quasi per lui fosse sempre la scapigliata vigilia con Barbarani e Dall'Oca Bianca — può collaborare al *Guerin Meschino* e a libretti di melodramma, dirigere *La lettura*, rivedere l'azione coreografica del famigerato *Excelsior*, scrivere col Fraccaroli *Straccinaria*: può acconciarsi a essere il puntualissimo *Turno* della *Domenica del Corriere* e del *Corriere dei Piccoli*, accettare l'eredità di Ianni per il trafiletto della terza pagina del *Corriere*, continuando così a disperdere il suo ingegno con una prodigalità che sovente s'inibisce la scelta, con una passione per il giornalismo che, se gli ha valso la *position*, gli ha impedito di scrivere le commedie che ci aveva promesso. Perciò, con malinconia pensiamo a Simoni, incontrandoci talvolta con *Turno*, dal parrucchiere; ma cerchiamo la colonnina di *r. s.*, il giorno dopo l'ultima « novità ».

MARIO GROMO.

Ci sono più di 1000 - mille - persone che ricevono il Baretti, lo trattengono e non ne hanno ancora pagato l'abbonamento.

Sollecitiamo di nuovo i ritardatari a fare il loro dovere, anche per evitarci la forte spesa di far emettere tratte postali.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926

IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 11 - Novembre 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

Introduzione agli studi francescani

Non vorrei che il lettore s'attendesse di veder qui, dispiegati nel breve spazio d'un articolo di giornale, il significato singolare e l'immensa importanza storica di San Francesco e dell'opera sua. Altri si stimerà capace di assumere, con cuor leggero e penna disinvolta, siffatto impresa: noi continuiamo a crederle tali da non potersi prendere a gabbo. E non abbiamo altra presunzione, se non di metter innanzi, con quella maggior chiarezza che ci sarà possibile, alcuni principii fondamentali di metodo, seguendo i quali occorrerebbe, a parer nostro, procedere nell'esame di questi studi intricatissimi e pieni di pericoli.

Se la bibliografia francescana è, come sa ognuno che vi si sia anche soltanto avvicinato, imponente e cospicua per numero ed importanza di opere: è pur vero d'altronde che molta parte di essa non merita dallo studioso considerazione di sorta. Non è molto tempo che uno dei conoscitori più profondi ed acuti di questa materia ebbe a scrivere a questo proposito parole sdegnose, ma giuste: «Ogni perdigiorno che abbia letto due libri di storia francescana si crede in diritto di scriverne un terzo sull'argomento. E si scusa il nuovo libro dicendo che è per i fanciulli o per il popolo, come se lo scrivere per i fanciulli o per il popolo esiga minor conoscenza dei fatti di che si scrive o importi più lieve responsabilità di fronte a coloro per i quali si scrive». Di questa meschina zavorra, che appesantisce la nostra come ogni altra e forse più d'ogni altra letteratura critica speciale, non ci occuperemo, lasciandola al gusto e all'ammirazione dei gazzettieri e de' lettori superficiali. E' naturale in chi s'è affaticato per lunghi anni intorno ad un argomento di studio, e ne conosce quindi tutta la difficoltà e gravità, un senso d'irritazione e di sdegno di fronte alle sùbite e larghe fortune d'opere frettolose e volgari: ma questi casi della cronaca non posson turbare la serena operosità dello storico; come non la toccano, così neppur la danneggiano, nè l'impediscono.

Senonchè tanta gramigna retorica festaiola e parolaia è venuta nel corso degli anni crescendo intorno alla buona pianta della leggenda serafica, che un po' del malanno si è naturalmente ed insensibilmente attaccato anche agli interpreti più seri e più degni. In verità questi studi, come allettano e quasi trascinano ai facili voli del sentimento, tanto maggior cautela richiedono in chi vi si dedica, e quasi vorrei dire freddezza. Non mi stupirei se questa parola facesse rizzare inorriditi i capelli di parecchie teste perchè so che a molti anzi par questo proprio il caso di chiedere al critico una più vivace e calda sensibilità, una parola più alata, vibrante e patetica. E s'intende che anch'io, quando dico *freddezza*, non penso già che lo storico, accostandosi all'epopea francescana, debba spogliarsi di quel tanto di simpatia, ch'è per lui primo fondamento ad intenderla: bensì solo ch'egli debba mantener l'abito d'una coscienza vigile ed obbiettiva, aliena da ogni divagazione o ricostruzione ipotetica e fantastica, quell'attitudine critica insomma, che è così facile in certi casi dimenticare, e perciò appunto forse tanto più grave. Quanto al pathos e alla maggior sensibilità che da molti si richiedono: per conto mio non credo che l'atteggiamento dello studioso debba mutare secondo la diversa materia che gli si propone: e sopratutto penso che, salvo in casi estremi e rarissimi e per così dire extra storici, mai egli possa ridursi a rinunciare agli occhi della ragione, i più sicuri sempre infine, per abbandonarsi alle vie estrose del sentimento o della fantasia.

Veramente molti si son gettati in questo campo con animo più di poeti che non di storici: e a leggor certe vite di San Francesco, pur per molti aspetti lodevoli (faremo un esempio solo, il più cospicuo, quello dello Joergensen) vien fatto di ripensare, come se in questo caso fossero particolarmente vere, a certe parole del Manzoni, le quali sono, da un punto di vista generale, errate come tutti sanno: voglio dir quelle sul romanzo storico, dinanzi a cui «lo spirito s'inquieta, perchè nella materia che gli si presentata vede la possibilità d'un atto ulteriore, del quale gli è nello stesso tempo creato il desiderio, e trafugato il mezzo».

Molti han finito con il considerare quello che è un insieme, come un altro, di fatti storici, quasi *fosse una miniera di facili ispirazioni poetiche* o pseudo poetiche: e non è questa certo l'ultima cagione della moltitudine di sfaccendati ed ignoranti che han voluto cacciarvisi dentro con quel risultato di ordine e di utilità, che ciascuno si può immaginare.

Il nostro intento è quello appunto di ricondurre questo periodo storico in un ambiente di luce tranquilla e equanime, attraverso la critica degli errori, che l'ammirazione o l'antipatia, il gusto fantastico o il vezzo polemico, han provocato insinuandosi, per vie segrete e trasverse, nei giudizi di coloro che ci han preceduto.

* * *

Abbiamo anzitutto una questione delle fonti francescane. Questione tecnica intricatissima e tutt'altro che definita, della quale non è questo certo il luogo più opportuno per discutere.

Tutti sanno suppergiù che, tolte le non numerose testimonianze di cronisti contemporanei, le regole e gli scritti di San Francesco, e le tarde compilazioni del XIV, XV e XVI secolo, queste fonti si riducono a tre gruppi fondamentali e distinti: le leggende di Tommaso da Celano, gli scritti degli ambienti *spirituali* (anonimo di Perugia, Leggenda dei Tre Compagni, Specchio di Perfezione), e le leggende della pace (San Bonaventura e Bernardo da Bessa).

E tutti sanno anche qual'è lo schema che, press'a poco identico, ritorna presso i diversi storici in queste ricerche: si assume una delle fonti, con la presunzione naturalmente d'aver dimostrato la necessità di questa scelta, come fondamentale, e *poi* si vagliano le altre leggende alla luce di questa, per scoprirne gli errori o le alterazioni più o meno gravi. Così, per es., quelli che insistono a voler dare ad ogni costo agli inizi dell'apostolato francescano un colore di ribellione e d'eresia, s'appoggeranno quasi esclusivamente agli scritti *spirituali*: chi invece ha in animo di mostrar l'ortodossia di S. Francesco, prenderà come fondamento essenziale le vite del Celanese e di San Bonaventura. Non è questo il luogo per mostrar più particolarmente chi, a parer nostro, proponga ragioni più serie e più persuasive. E' utile invece osservare che, a parte i preconcetti che turbano fin dall'inizio l'indagine di molti studiosi, è errato il punto stesso di partenza d'un metodo, il quale perpetua, fuori delle naturali condizioni di tempo e nell'ambiente sereno della critica storica, le discussioni e le lotte torbide ed appassionate dei primordi dell'ordine francescano. Invece di studiare questo movimento nel suo organico sviluppo, logicamente preparato nelle sue premesse, logicamente svolto nelle sue tendenze, lo si rappresenta come una progressiva degradazione da un punto di perfezione iniziale, con modi simili a quelli usati da altri, e già criticati, per la storia del cristianesimo primitivo e delle origini della Chiesa.

E' chiaro, o dovrebbe essere chiaro, da queste considerazioni che il maggior torto spetta certamente a quelli che ripetono oggi l'errore, sia pur generoso, degli *spirituali*. Ed è naturale che di fatto questi si mostrino più gravemente turbati da passione polemica. Anche questa volta, come sempre, la maggior prudenza o cautela non è stata dei laici, ma dei chierici.

I quali, o si son contentati di preparare pazientemente, in opere ben di spesso monumentali, i materiali per la ricostruzione futura, o quando hanno discusso, han ragionato a fil di logica, senza divagazioni sentimentali, sulla base dei fatti. A pensarci bene, i più benemeriti studiosi in questo campo sono ancora a tutto oggi i Bollandisti, fino al padre Van Ortroy, e i Francescani, del Wadding ai frati del Collegio di San Bonaventura. In quanto ai laici, tolti quelli che si son mossi sulle orme degli uomini di Chiesa, han fatto delle bellissime ed elegantissime costruzioni, con situazioni e caratteri vivventi e drammatici, ma sulle quali pesa quasi sempre il sospetto d'un'idea prestabilita e d'una troppo scarsa riverenza ai dati materiali e positivi. Se certa inconscia volontà d'alterare e drammatizzare il proprio soggetto non avesse troppo a lungo turbato ed offuscato le menti di alcuni studiosi, si sarebbe giunti assai più presto all'atteggiamento che oggi par così naturale ai più, o se non altro ai migliori: quello, voglio dire, d'un prudentissimo eclettismo che, considerando le leggende non solo come fonti storiche alla biografia di San Francesco, ma più generalmente come espressioni delle varie tendenze e dei diversi stati d'animo che si vennero in processo di tempo sviluppando in seno alla grande famiglia in formazione, assuma le vite di Tommaso da Celano come fondamentali, gli scritti degli *spirituali* come elemento integrativo da usarsi con grandissima cautela quando si stacchi notevolmente dal dettato del Celanese, e infine le leggende della pace come i racconti più di tutti vaghi deformati e lontani dal vero. Non occorre dichiarar qui più particolarmente i motivi della questione, nè della soluzione ora proposta.

Fa ridere bensì, e non senza amarezza se ci pensa alle vie tortuose onde l'errore e la debolezza s'insinuano nelle menti umane pur de' migliori, il dover riconoscere che tante discussioni e polemiche son nate quasi esclusivamente dall'aver voluto considerare questo fatto storico ad una stregua diversa da tutti gli altri. Si partiva dal preconcetto che nella vita di Francesco dovesse nascondersi un dramma, e si volle fabbricare il dramma ad ogni costo. Si vide all'ingrosso la somiglianza tra certe idee e pratiche della nuova fraternità religiosa e gli spiriti di alcuni gruppi eretici, e si volle far del Santo un eretico per forza: non bastaron le molte volte ripetute e ben chiare dichiarazioni leggibili negli scritti di Francesco stesso ad attestare la sua pertinace volontà di esser cattolico: eretico doveva essere, e fu. Così i *Fioretti* avevano dato dell'opera sua un'immagine un po' leccata ed arcadica non sempre conforme al vero: si volle perciò ripudiare tutto ciò che nei biografi pareva allontanarsi troppo da quella ideal grazia e semplicità. Così Tommaso da Celano divenne per il Sabatier, per esempio, un retore chiacchierone, se non proprio un cosciente mistificatore, e la leggenda dei Compagni e lo Specchio di perfezione modelli di stile semplice ed aureo. Giudizi tutt'altro che persuasivi, anche da un punto di vista letterario: perchè se la retorica del Celanese è tutt'altro che grossolana e pesante, quale quella che s'incontra in altri documenti del tempo, ed è piuttosto l'ornata espressione d'un'affezione sincera, onde raggiunge, attraverso un'opera d'analisi minuziosa e sottile, risultati di finezza e di sensibilità veramente efficaci; la pretesa aurea semplicità di quegli altri è troppo spesso meschinità illetterata, che nasconde sotto sotto intenzioni polemiche sempre presenti.

Come oggi dai più si sa, la semplicità vera, ma una semplicità assai diversa, più austera ed eroica, va cercata piuttosto nelle prime cronache dei frati dell'ordine: come in fra Giordano da Giano o in fra Tommaso da Eccleston.

Dunque gli errori più aperti o gravi furon senza dubbio dalla parte degli scrittori che potremmo chiamare, per intenderci, protestanti, i quali dipendon tutti più o meno dal Sabatier. Ma anche dall'altra parte non mancarono atteggiamenti falsi ed esagerati. Ad un recente critico per es., il Beaufreton, è stato rimproverato di aver riposto tutta la sua fede soltanto in Tommaso da Celano, escludendo ogni altra fonte. Senza diminuire il valore di questa obiezione si potrebbe, a parer nostro, aggiungervi l'altra d'aver avuto nel Celanese una fiducia eccessiva. Invero quando egli per esempio fa pronunciare seriamente a San Francesco quelle parole che Tommaso gli ha messo in bocca nelle sue leggende, ci fa ridere come chi facesse parlare Romolo a quel modo stesso che egli parla nel libro primo di Livio.

Il difetto è negli uni e negli altri il medesimo: l'origine polemica, e perciò non scientifica o almeno non soltanto scientifica, delle loro storie.

E in verità quel doppio atteggiamento di fiducia eccessiva o di assoluto sospetto che ciascuno degli studiosi ripartisce, sebbene in direzioni opposte, tra le diverse fonti, parte da un medesimo falso concetto. Perchè queste fonti, come tutte quelle che si presentano a qualunque storico di qualunque età, sono egualmente credibili ed incredibili e debbono esser tutte vagliate ed esaminate, poichè qualche cosa di vero dicono tutte: *l'animus*, se non altro, di chi le ha scritte. Quanto alla cosidetta verità oggettiva è probabilmente un ideale irraggiungibile: la leggenda taumaturgica e il torbido scontro delle opposte passioni sono cominciati, vivente ancora il santo.

* * *

L'errore, che abbiamo indicato, di descrivere la storia del francescanesimo come una progressiva decadenza, lo si intende meglio qualora lo si comprenda nell'altro più antico e più generale, d'aver posto un eccessivo distacco tra la figura di San Francesco e lo sfondo della terra o dei tempi e degli uomini nei quali l'azione di lui si svolse. Questo rilievo d'una figura isolata perpetuò ai nostri tempi un modo comune e naturalissimo agli Agiografi medioevali, ma tutt'altro che adatto ad una rappresentazione che volesse essere veramente storica. Quello che avrebbe dovuto diventare il quadro d'un movimento che, partendo da una ispirazione originale del Santo, si attuò per l'opera discorde e multiforme di migliaia di uomini, in relazione con la volontà o gli scopi di istituzioni antichissime e sempre attive, si ridusse ad essere quasi esclusivamente la vita di Francesco, nella quale gli altri personaggi essenziali diventavano niente più che i mezzi o i bersagli o gli ostacoli dell'azione combattiva di lui. Ci si chiede se non sia giunta l'ora infine di non aggiunger più nuove leggende di San Francesco alle moltissime che già esistono, e di accingersi a scrivere una buona volta la storia vera ed intiera del moto francescano. In realtà non si tratta tanto della scelta d'un compito, e tanto meno d'un titolo, quanto piuttosto della falsità d'un metodo. L'abitudine di non veder altro che la figura del Santo d'Assisi e di voler tutto ricondurre a lui, come ad unico centro, ha indotto gli studiosi a trasformare quello che fu il contrasto esterno delle diverse mentalità riunite nell'ordine, attraverso l'affluire a questo d'uomini di varie tendenze da ogni gruppo o ceto sociale, in un dramma intimo che avrebbe travagliato per tutta la vita lo spirito di Francesco. Il Sabatier, più e meglio d'ogni altro, riprendendo motivi e spunti affioranti già nella biografia di Carlo von Hase e nelle pagine di Renan, appoggiandosi su un'interpretazione alquanto sforzata d'alcuni passaggi delle fonti *spirituali*, e molto aggiungendovi di suo, descrisse il santo d'Assisi come un eretico in lotta con la Chiesa, della quale per un certo tempo avrebbe tentato di spezzare le catene, riconoscendosi vinto solo alla fine dalla diplomazia astuta di coloro stessi che avevano alterato e quasi distrutto il suo primitivo ideale. Non abbiam fatto alla leggera il nome di Paul Sabatier: nessuno è più di noi pronto a riconoscere i suoi meriti grandissimi di scopritore e classificatore di materiali documentari ed anche di chiarificatore d'alcuni aspetti e momenti della vita di Francesco. Ma non potevam neppure esimerci dall'attribuire fondamentalmente a lui quello che è parso a' suoi ammiratori grande merito d'originalità, e a noi pare il più grave errore che abbia turbato nei nostri tempi gli studi di cose francescane. Questa concezione drammatica della vita dell'Assisiate ritorna più o meno mutata od attenuata in moltissimi scritti di altri, fino a quelli, del resto assai interessanti, di Vlastimil Kybal e anche in quelli di cattolici, come lo Joergensen: di recente è ricomparsa, violentemente esagerata fino all'assurdo, in un profilo del Buonaiuti. Contro al Sabatier e a quegli altri non fu difficile a scrittori cattolici, p. es. il Felder, o anche non cattolici, come il Goetz e il Tilemann, insistere sulla costante e decisa volontà cattolica di San Francesco. Invero questa risulta chiara e netta da tutti gli scritti *di lui* e da tutte le fonti. E solo l'ispirazione polemica può render ragione del modo onde quegli altri alterano i fatti, credendo di spiegarli, e ci presentano per es. un cardinal Ugolino avversario tenace delle idee francescane, quando tutte le leggende, comprese le *spirituali*, son d'accordo a parlarne come d'un amico e d'un padre di tutti i frati minori. Piuttosto anche quelli che hanno visto giustamente il carattere fin dal principio cattolico del movimento francescano, poichè anch'essi distaccano arbitrariamente e violentemente la figura del Santo dalla storia de' suoi tempi, sono indotti a considerare con troppa rigidezza la sua costanza, come se si trattasse della persistenza immutata d'un ristretto nucleo d'idee. Contro di loro han buon gioco gli altri a dimostrare i profondi mutamenti che distinguono i momenti essenziali

della storia dell'ordine. Se l'esame dei fatti fosse stato guidato da una più larga concezione, questi sviluppi pratici e ideali, che altri ha interesse a dipingere come le tappe successive di una rapida decadenza, sarebbero apparsi come il risultato d'un'attività commne e molteplice, della quale il Santo è parte soltanto, sebben notevolissima. Nè v'era alcuna necessità d'inventar liti e discordie dove non ce ne furono, quando a spiegare i progressi d'un'idea son sufficienti le condizioni naturali e storiche tra le quali essa deve vivere.

La più recente biografia, che è anche la più vera e bella fino ad oggi, voglio dir quella di Luigi Salvatorelli, può offrirci un'immagine netta e rilevata di quello che è lo stato presente degli studi francescani. Sebbene anche la sua sia, e voglia essere, soltanto una vita di San Francesco, e non una storia del movimento complesso che dal Santo prese origine, tuttavia il Salvatorelli ha immerso profondamente il racconto dei casi particolari del suo soggetto nel quadro dell'Italia Comunale, e non è a dire quanto la figura del protagonista acquisti di nuova luce, così riavvicinata alla realtà, alla sua realtà. Le figure dei papi e dei cardinali che si muovono intorno a quella dell'Assisiate non son disegnate con spirito d'antipatia, ma in modo giusto ed umano, come persone vive. Basta leggere le pagine dedicate a Innocenzo III dal Salvatorelli, e confrontarle con quelle corrispondenti del Buonaiuti per esempio, per vedere quale differenza profonda ed essenziale corra fra un libro d'indole storica e un altro d'indole polemica. Il Salvatorelli riafferma ancora lo spirito recisamente e sicuramente cattolico di Francesco, e tocca il punto giusto, e il principale, quando osserva ch'«egli aveva bisogno assoluto del sacerdote... Non era prete, nè intendeva diventarlo (il compito suo era altro): e solo i preti, egli credeva cattolicamente, avevano i poteri sacramentali. Perciò la sua comunità e il suo genere di vita presupponevano il clero cattolico e il pieno accordo con esso».

Anche la narrazione dell'ultimo periodo della vita del Santo è nel complesso persuasiva ed obbiettiva. Senonchè quello che, da un punto di vista strettamente biografico può parere rinuncia esclusiva e forzata di Francesco di fronte ad ostilità insormontabili, visto in un quadro più ampio, apparirebbe probabilmente come il risultato dell'attività parziale e della parziale rinuncia di ciascuno degli attori: e, come del Santo, così della curia papale, e dei frati delle varie tendenze. Come sempre, dell'opera di tutti si fece anche questa volta la realtà. Che fu poi una realtà sul serio, e grande, non già, come altri vorrebbe, il residuo d'un'eroica sconfitta.

• • •

Quale dunque è l'immagine del Santo e dell'opera sua che gli ultimi e più degni studi ci additano e ci fanno desiderare? Un'immagine più lineare e sincera, più ricca anche se meno drammatica di quella che ci hanno offerta gli epigoni del romanticismo. Ricca di tutta la vita storica complicata e multiforme che le pullula intorno. Togliendo l'artificio degli atteggiamenti battaglieri e l'orpello delle immaginarie lotte intime, si priva certamente di ogni sfogo la passione di quelli che non amerebbero San Francesco, se non a patto di non distinguerlo da Pietro Valdo o da Arnaldo da Brescia. Ma la storia vera guadagna da questa come da ogni altra distinzione. Ed è chiaro ormai che uno de' compiti essenziali del francescanesimo fu proprio quello di tradurre quel tanto che v'era d'ortodosso nel rinascente spirito di riforma evangelica entro le linee sicure ed eterne della Chiesa: dal che guadagnò certo la Chiesa stessa, che tornava ad abbeverarsi alle pure sorgenti originarie, ma guadagnarono anche quelle idee stesse conquistandosi, pur attraverso deformazioni o moderazioni, un campo d'attività immensamente più vasto e più umano di quello offerto a qualsiasi setta di eretici. Così pure un'altra romantica immaginazione scompare, quando si rifiuti la descrizione a colori cupi ed ostili che i vecchi biografi ci offrivano delle lotte sotterranee dei papi contro l'ideale francescano. Ma noi abbiamo imparato a tempo a diffidare di certe rappresentazioni troppo schematiche e semplici: e la nostra umanità rimane più soddisfatta e si placa meglio nella verità d'un atteggiamento da parte dei pontefici misto di commossa aspettazione e di qualche diffidenza, atteggiamento naturale e illuminato di quella alta saggezza di fronte alla quale San Francesco appunto volle chinare il capo.

La rappresentazione ideale del Santo scaturirà, anche meglio integrata, quando le figure, che ora stanno nell'ombra intorno a lui, saliranno al primo piano, e avremo una valutazione piena e sicura degli spiriti d'Elia e di Leone, d'Innocenzo, d'Onorio e di Gregorio, e una chiara distinzione dei diversi gruppi che si formarono sin dai primi tempi nell'ordine: valutazione e distinzione, s'intende, dalle quali sia escluso ogni spirito ostile e polemico.

Certamente l'ordine francescano fu ben altra cosa da quello che il Santo aveva pensato all'inizio. Ma neppure perciò è necessario immaginarsi Francesco costretto a rinunciare di giorno in giorno a un frammento del suo ideale: se pur non si voglia alludere a quella rinuncia che ogni uomo fa a tutte le ore dei suoi sogni in faccia alla realtà maestra ed arbitra. E sopratutto bisogna abituarsi a considerare che, per quanto grandi e privilegiati siano stati il merito e l'intelligenza del Santo, il risultato finale dell'ordine, risultato grandioso ed effettivo, lo trascende e non fu tutto opera sua. Vi cooperarono, accanto a lui, gli uomini accorsi all'ardore primo della sua chiamata e, sopra ogni altro artefice, la Chiesa.

Tra un concorso di così varie persone e vicende, con il crescer d'una sempre più ricca ed alta esperienza, è naturale che l'animo di Francesco mutasse, e con l'animo le idee di lui. Ad alcuni parrà che sia in tale concezione sminuita l'entità e la grandezza del profeta d'Assisi quale essi se l'erano immaginato, ma noi invece vorremmo sapere in quale modo e fino a qual punto l'esaltino coloro che lo dipingono come un fanatico ostinato a perseguire un sogno, che essi stessi poi son costretti a dichiarare irrealizzabile.

NATALINO SAPEGNO.

La poesia di Diego Valeri

Nella poesia di Diego Valeri confluiscono, purificati, molti elementi spirituali che caratterizzarono l'arte d'avanguardia fiorita in questi ultimi anni d'eresia. La parte ch'egli assunse fra i giovani fu di rispettoso riserbo per la nuova coscienza che si andava *formando*: ma non nascondeva una certa simpatia che s'in [illegible], quà e là, in un timido proposito di fedeltà alla tradizione.

Il suo temperamento si sviluppa attraverso questa doppia esigenza: donde la sua indecisione e la sua aria di scontentezza, che si acqueta solo nell'incantata *melodia* del ritmo. Le sue intenzioni di rinato classicismo si dissolvono nella fragilità del verso e nella maniera tutta romantica di crear l'immagine e di atteggiarla nel periodo musicale. Egli non possiede la solare chiarezza dei classici, verso i quali si sente attratto per la nobiltà degli studi anzichè per una naturale disposizione a risolvere le esigenze dell'anima entro linee armoniose e decise in cui l'ispirazione s'inserisca placidamente e trovi la sua giusta misura. La sua pagina serba tremori e inquietudini non completamente risolti, ed è sostenuta da una intenzione verbale più che da una necessità intima e laboriosa. Ha, però, una sua particolare bellezza che la mette accanto alla più gentile poesia dei nostri giorni, sebbene con poca originalità fra tanto bisogno di aprire vie nuove alla nostra coscienza. Da *Umana* (1915) a *Crisalide* (1919) ad *Ariele* (1924), la poesia del Valeri insiste di più su motivi tenaci e delicati, non troppo ricchi e complessi, ma pieni di grazia e, quà e là, resi profondi dalla tendenza a cercare nella vita le tracce del dolore e del mistero. Dolore e mistero senza dramma e, direi, ingentiliti: risolti in lieve melanconia. Del dolore d'un Leopardi o del mistero ch'è nella poesia del Pascoli, il Valeri accoglie e intende la parte più semplice: tanto è vero ch'egli gode di sentirsi triste, ed è più disposto a fingersi che a crearsi un suo dramma, per la cara illusione di vedersi specchiato nelle piccole amarezze cotidiane e di anticipare gli abbandoni della vecchiaia.

La sua melanconia è la melanconia dei tramonti e delle acque lungo i filari ombrosi e delle avventure amorose: melanconia di brevi momenti che si scioglie in tenerezza e ignora la profondità d'una lacrima. E' lo stupore e l'umiltà di chi si sente sulla terra a cospetto delle meraviglie del mondo e avverte il pulsare del cuore mentre attorno è la grande armonia dell'universo. E' la «gaia tristezza» (s'intitola così il primo libro del nostro autore: 1913) di chi si sente amato e comincia a conoscere il turbamento dell'amore con la trepidazione d'un fanciullo che si affacci per la prima volta sul mondo. Che altro può nascere da una realtà così semplice e domestica? Non certo l'acerbo dolore. Solo, a tratti, l'accorato rimpianto pei giorni che non sono più e l'amarezza per la «rete di piccole rughe» ch'è intorno agli occhi.

Un accenno di maggiore sviluppo di questo motivo doloroso inseritosi nella realtà idillica e fiabesca in cui di preferenza ama vivere il nostro scrittore, si ha, quà e là, in tutto l'*Ariele* (in Umana e in Crisalide c'è ancora odore di favola e d'infanzia) e culmina nelle liriche *Un giorno*, *Perduto amore*, *Sala d'aspetto* e nelle incantate *Canzonette per Nuvoladoro*, così notevoli per chi voglia studiare questo poeta fuori della sua consueta sede di quadretti familiari e schizzi di paesi, e, ad ogni modo, in un'occasione opportuna per comprendere come la sua arte vada conquistando una ragione più umana e profonda che non è da scambiarsi con certe equivoche complessità che sembrano lusingarla a proposito di liriche nelle quali è tentata, senza fortuna, la descrizione di paese particolareggiata e mossa (si vedrà, accennando a *Po*) disdegnosa delle sottili pennellate di quattro e sei versi.

Il passaggio dall'umile episodio della strada e della casa, della campagna e dei luoghi amati alla tristezza dell'amore è reso senza incomposti rivolgimenti e senza quegli eccessivi abbandoni alla nuova conquista che sogliono turbare i sogni di poeti ambiziosi e sfrenati.

Tranne, però, che questo piccolo dramma non si allontani alle sue origini (non si dimentichi che per noi l'ispirazione fondamentale del Valeri è *da ricercarsi* nei componimenti in cui fioriscono soavi profili di donne e occhi sgranati di bimbi e in cui cielo e nuvole si specchiano. Da qui nasce tutta la sua poesia, anche quando sembri allontanarsi dalle sue naturali disposizioni) e non diventi «cosmico» perchè, allora, si isterilisce, malgrado la vivezza del motivo lirico. Il Valeri è poeta di troppo semplice cuore e di troppo modeste virtù per potersi addentrare nel mistero dell'universo e cantare una realtà in cui la sua anima, è vero, trova un vago tremore d'ingenuità (tremori di bimbo dinanzi all'Eterno) ma che, certo pesa su lui col formidabile significato storico assunto in esempi colossali di poesia (Leopardi e, in una sfera assai *minore*, Pascoli) e per l'inutile sforzo di trovare un'adeguata espressione nelle sue pagine (es.: *Terra invernale*).

L'eterno si dispiega, in lui, in una vaga forma di stupore:

«... nel cuor fanciullo nasce improvviso un senso d'universo e d'eterno...».

Non è, cioè, una nota da cui può prender le mosse una lirica; ma è la finale ansietà d'un inconsapevole cuore di fanciullo. Nella poesia di Diego Valeri tutto ciò ch'è nel mondo e nella vita passa attraverso questo cuore di bimbo meravigliato.

I momenti di dolore e di ansia sono una parentesi non destinata ad avere uno sviluppo maggiore di quello che ànno già avuto con le liriche citate di *Perduto amore*, ecc. anche se torneranno nell'opera futura. Segno che l'ispirazione più costante di questo poeta è di preferenza rivolta, si diceva, ad argomenti tenui e delicati e si attarda di rado in regioni psicologiche complicate alle quali poter chiedere quel tono di maggior vigore ch'è l'errata ambizione di chi ignora se stesso.

In via generale, il Valeri non esce dai limiti e dalla grazia solitaria d'una poesia per «album» in cui le notazioni siano tutte essenziali anche se scarne e povere e la cui bellezza è affidata quasi esclusivamente alla semplicità della parola trascelta con gentile gusto e collocata in modo da creare una dolce e ingenua armonia come di vecchi cantari.

Il suo verso non regge al confronto con quello di altri poeti minori: non à mai la sua bella e intatta purezza stilistica che rende necessario ogni voce e ogni movenza, e non à neppure la vigorosa concisione propria del verso italiano. Ed è senza pause interiori in cui la materia poetica trovi la sua riposata melodia e in cui circoli sangue giovine.

In compenso, la sua visione è sempre nitida e s'inquadra su uno sfondo di natura cordiale e pensosa, in cui abbondano l'azzurro e il violaceo e l'oro stinto d'un sole malato, senza, però, che la pennellata sia vivace e netta, perchè il Valeri preferisce le trasparenze di crepuscolo e di aurora e le ombre della sera, le quali hanno, nelle sue pagine, una funzione specifica in quanto servono a meglio *determinare* la sua *fantasia*.

Nelle sue tre raccolte ci sono, per questo riguardo, gruppi di componimenti assai vicini fra loro, sebbene scritti in anni diversi. Questo potrebbe far pensare al poco sviluppo che ha avuto il suo temperamento dai primi esperimenti alle ultime prove. E in realtà, la sua arte non si è mai approfondita e si è lasciata cullare dalla dolcezza monotona delle sue rime, facili o comuni.

Si sente che questa poesia nasce per creare una rima canora: e ignora l'eterno. Non ha piena coscienza della vita e del mistero ch'è attorno: e quando si sforza di rappresentare qualcosa nello svolgimento della civiltà poetica contemporanea per gettare sulla nostra esistenza una sua parola umana e solitaria com'è stato per tutta la nostra grande poesia, rimane imprigionata nell'angustia della sua povertà emotiva e si isterilisce.

Così è in certi «Momenti beethoveniani» o in certi «Preludi» (in *Ariele* come in *Crisalide* e *Umana*) coi quali il poeta tenta di penetrare nel mistero del sogno attraverso l'eco di grandi voci musicali, mentre questo bisogno di superare «la siepe che di tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» per naufragare nell'infinito, era reso meglio in talune poesie descrittive, ove il colore e il ritmo fanno intravvedere non so che pace sovrumana, perchè creano una realtà musicale, e le cose circostanti si velano *di* trasparenze leggere in cui tutto «odora di mistero».

E, allora si rimpiangono i momenti nei quali il Valeri si accontenta di poco e canta in sordina, suscitando quella incantata melodia di canzoni notturne, che si confonde con lo sciacquìo del mare ch'è propria dei suoi quadretti veneziani e di certe strofi scritte con aria di nulla ma in cui è fermata, con delicatezza, la grazia d'una nuvola che s'indora al tramonto (*Pini*) o il fascino di due occhi «più amari degli occhi della sera» (*Giovinetta*).

Gli aspetti d'un paese (vasto ed intenso di colori: non più schizzato in sottili e ariose tinte e in brevi tratteggi di penna) gli si sfaccettano, frantumandosi: sfumano, perdono la loro forma: come in *Po*, lirica mutevole e sensibile alla curiosa volontà del poeta, ma nella quale il paesaggio è soffocato e senza prospettiva.

I particolari sono tutti a un medesimo piano, sommersi in un'unica tonalità che rende inerte e uniforme la pagina, malgrado l'ambizione di abbracciare la vastità del piano lombardo e di rendere, con misteriosa eco, la voce amica del Po.

Il verso è senza immagini che gli diano un ritmo, e la topografia dei luoghi scivola in una realtà pigra ed opaca, così lontana, del resto, dalla particolare attitudine di questo poeta di fronte alle cose. Perchè il suo difetto essenziale non è nella freschezza delle sensazioni, ma nella maniera di dare concretezza fantastica al mondo che gli tumultua nel cuore.

Dall'incerta vita interiore all'eternità dell'arte, il cammino, pel Valeri, è impervio: e la pagina è piena di cose inespresse: più viva e cordiale nel sentimento che vuol cantare anzichè nel risultato artistico.

Abbiamo dinanzi un taccuino di pittore con abbozzi svelti e leggeri ma senza la potenza del definitivo. Ecco perchè la sua arte nasce e si forma in una sfera d'umiltà e arieggia, con successo, modi e ritmi popolareschi che lo aiutano a narrare vicende di amori leggendari (si legga *Sorgina*: nella «Rivista d'Italia» del 15 maggio 1925) o a rifarsi un'anima primitiva attraverso ingenue e candide pagine di anonimi scrittosi (*Aucassin e Nicoletta trad.* «L'eroica» 1921).

Tutto ciò testimonia un'educazione stilistica poco laboriosa, ma semplice e nativa e può manifestare, nel Valeri, una consuetudine lunga e cordiale con alcuni poeti d'oltr'Alpe, Jammes e Samain.

Nel quadro della nostra poesia novecentesca la sua figura s'inserisce senza eccessivo rilievo e in una luce discreta e tranquilla; ma son sicuro che parecchi di quei «Poeti d'oggi» che si videro ufficialmente laureati da Papini e Pancrazi, incontrandosi con lui e con le cose fresche e immediate ch'egli ci ha date, sentirebbero il disagio della sua presenza.

G. A. PERITORE.

Per il 1927

il *Baretti* svolgerà più ampio e completo il programma che sarà esposto in un lungo articolo del prossimo numero.

Contiamo sull'aiuto di tutti gli amici.

A quanti rinnoveranno l'abbonamento entro il 30 dicembre 1926, sarà inviato in dono, dietro richiesta, uno dei seguenti volumi:

F. M. BONGIOVANNI: *La ragazza di talento* - *La famiglia in amore*, commedia	L. 10
F. HEBBEL: *Agnese Bernauer*	» 6
O. PRUNAS: *Il volto di Satana*	» 8
T. FIORE: *Uccidi*	» 10
A. BALLIANO: *Vele di Fortuna*	» 5
F. M. PUGLIESE: *Poesie*	» 10
G. SCIORTINO: *Ventura*	» 5
— *Che cos'è l'Inghilterra*	» 6

L'ultimo Shaw

Pervenuto all'apogeo della fama e, insieme, della sua perfezione artistica: riuscito a imporre in un ambiente di quadrate abitudini una nuova logica paradossale: soddisfatto in molte delle sue esigenze, un tempo rivoluzionarie, da un'epoca vertiginosamente progressiva; — Bernard Shaw pareva, ancora quattro anni fa, chiuso in un circolo ormai compiuto, in una figura prossima ad assumere la rigidità del monumento.

A breve distanza, *Back to Methuselah* e *Saint Joan* hanno convinto i critici e il pubblico di errore. Un nuovo Shaw si è vigorosamente manifestato: la sua arte e il suo pensiero hanno assunto una veste in gran parte diversa, si sono slanciati per vie fin qui non tentate. Non diciamo che la personalità dello scrittore sia passata per una totale metamorfosi: nelle sue rinnovate linee traspare tutta la struttura antica. Ma il rinnovamento è così cospicuo e importante, che mette conto di studiarne i punti fondamentali. Due documenti in gran parte autocritici permettono all'analisi di penetrare abbastanza facilmente in profondità: e sono le due prefazioni amplissime ai due drammi che rappresentano questa nuova fase.

La religione del darvinismo

La lunga *justification* del *Ritorno a Matusalemme* vuol essere una piccola storia spirituale dell'Inghilterra in genere e di Shaw in ispecie nell'ultimo cinquantennio, sotto l'angolo visuale della diffusione delle teorie evoluzionistiche.

Veramente è così, che il darvinismo e il neodarvinismo hanno avuto nel loro paese d'origine un significato intimo non avvertito nè assimilato altrove. L'antitesi fra evoluzionismo e tradizione biblica, che per noi ebbe la fuggevole importanza di un nuovo scontro dopo mille tra scienza e teologia, ha assunto per gli inglesi il valore di un profondo dibattito religioso. Pare, del resto, che la categoria della religiosità si sia assicurata nel loro spirito una prevalenza assoluta. Il darvinismo, pertanto, con le sue filiazioni e i suoi derivati, è stato in Albione non un'apertura di breccia per uscire dal chiuso recinto della Scrittura in campagna aperta, ma l'edificazione di un altro fortilizio di opinioni e di argomenti di fronte a quello del *Pilgrim's Progress* e della *Received Version*. Lo spirito anglicano ha impresso alla sua nuova creatura lo stesso suggello che diede già al protestantismo e all'imperialismo sotto il regno della regina Betsy, al parlamentarismo sotto il regno di Giorgio IV.

Si comprendono i tormenti di Shaw in questo letto di Procuste della scienza ortodossa, e la sua pronta comparazione dell'uno con l'altro letto (quello della teologia). Shaw è un neodarviniano in tutta regola e si è fatta e foggiata la sua coscienza evoluzionistica con meditata elaborazione: non sfuggono però alla sua critica e alla sua ironia le contraddizioni che la nuova religione implica non meno dell'antica. Sopratutto lo affligge l'inevitabile constatazione che l'evoluzione progressiva della specie umana, per quanto possiamo prospettarcene la traiettoria, rappresenterà una regressiva eliminazione di tutti quei valori che per ora fanno l'umanità infelice a un tempo e grande. Tuttavia egli è convinto che il darvinismo rappresenti una grande idea, la cui affermazione concreta nei più vari campi della vita è destinata a rinnovare l'umanità.

Sente, Bernard Shaw, la sofferenza di chi contempla uno spumeggiante rivo e insieme intravvede l'immobile attesa delle roccie nel fondo: perchè così appunto attende per lui lo spirito mentre il divenire si svolge. Ma il contrasto non lo abbatte, poichè alimenta di ricca vena la sua ironia: e così egli può, con ferma fede, proclamare che la dottrina evoluzionistica muterà faccia anche all'arte e la risolleverà alle altezze del teatro greco.

Tormenti di un poeta senza poesia

I veri tormenti di Shaw sono nel senso della sua incapacità di tramutare l'ironia in lirica, l'analisi delle contraddizioni e l'affermazione della fede in poetico impeto: dolorosa inquietudine di cui patì già un altro grande scrittore inglese, per qualche verso suo precursore e maestro, Gionata Swift.

La grandezza del disegno epico di *Back to Methusalah* e la squisita coscienza dei valori drammatici affioranti in ogni momento dell'evoluzione umana non tolgono che vi manchi di frequente il respiro là dove la commedia si fa tragedia, è lo spirito delle nuove dottrine dovrebbe, secondo l'aspirazione del poeta, elevare la scena shawiana a sublimità sofoclèe. Il desiderio della poesia è una delle caratteristiche più salienti delle ultime opere di Shaw: ma in pari tempo è l'incrinatura più forte nella loro solidissima costruzione, appunto perchè è un desiderio e non una realtà.

In tutto il teatro del nostro era già latente un siffatto conato: l'impostazione drammatica delle tesi tendeva a smussare i loro angoli con più delicati contorni. Senonchè il cervello di Shaw, essenzialmente intellettualistico, trasformava ogni cosa, senza residuo, in problemi dialettici. La stessa utopia socialistica si raffreddava e si logicizzava sotto il gettito continuo dell'ironia. Ma ora invece i due elementi, il poetico e sentimentale, il logico e ironico, sono di forze più uguali; e le profonde idealità dello scrittore, la sua sensibilità concreta, il suo interiore fuoco romantico si affacciano dalle quinte più largamente. Pure, l'usata forma ancora imprigiona, sia pure soltanto in parte, queste energie; e il sorriso di Mefistofele continua a spuntare fra le profezie di Faust.

Tanto nella satirica finzione dei «Fratelli di Barnaba», che occupa sì gran parte dell'inscenatura del *Matusalemme*, quanto nell'apocalissi finale culminante con le stupende parole di Lilith sopra i destini della vita non è difficile ravvisare l'istessa inquietudine, l'identica oscillazione tra due poli contrari. Dovrebbe ora vincere la forza del segreto mistico, del *sensus* inespresso: ma resta tuttavia equilibrata dalla chiarezza della ragione, e cioè vinta ancora una volta nel suo sforzo di dominare il dramma e di farne un poema. I personaggi simbolici dell'ultima parte riescono, sì, a sollevarsi da terra sopra un piano di immateriale lucidità, di evanescenti sfumature: ma le loro parole hanno ancora il peso terrestre e le diritte scanalature scolpite dal dubbio e dalla critica.

Egualmente l'epilogo della *Santa Giovanna*, in cui dovrebbe operarsi una consimile trasfigurazione tragico-lirica, conserva in pieno tutto il tòno del grottesco di Shaw, che suole tanto irritare i suoi avversari.

Astaroth e la Santa

E vedete Shaw alle prese con il problema di Giovanna d'Arco. Nessun dubbio che il suo punto di vista sia il più equilibrato e corretto di quanti mai ne sono stati scelti e difesi per considerare la Pulcella; nessun dubbio che protagonista, ambiente storico e ambiente umano siano stati ben colti, individuati, sintetizzati — per ciò che poteva valere in teatro (parliamo, si capisce, di un teatro molto letterario) e da parte di un artista.

Il Shaw della prima maniera ci avrebbe lavorato sopra un bel *pastiche*, e il suo amaro riso si sarebbe perfettamente adagiato nelle pieghe di un *play* di sapore elisabettiano. Adesso egli ha sentito invece in Giovanna un problema complicatissimo, tutto intrecciato attorno a una semplice e unitaria figura, — e insieme si è innamorato di questa semplicità e unità centrale. La poesia (nel doppio significato, realistico e soggettivo, di questo termine) della fanciulla eroina ha tòcco il cuore del vecchio ironista, anzi ne è scaturita come una rivelazione.

Ma egli non è, di fronte a lei, nè il fiero demolitore di un tempo, devoto delle acerbe verità e delle sgradevoli constatazioni, nè un nuovo cantore ricco di ingenua vena: compreso di gentile venerazione e di affettuosa simpatia per la verginità senza macchia, per la puerile audacia della fanciulla orleanese, e proteso ad afferrare il palpito di questo cuore ingenuo, — non dimentica tuttavia gli usati accorgimenti e le vecchie malizie.

Si pone, infatti, Shaw a interpretare Giovanna con un arsenale di dilemmi, di dubitazioni, di teologiche sottigliezze, che lo mettono senz'altro nella posizione di Astaroth, il diavolo buono e sapiente ma ribello a Dio. E la paterna benevolenza con cui egli si prende a cuore le sorti della liberatrice della Francia non basta a nascondere la piega pungente della bocca che pur dice le parole della pia esaltazione. Mancando così il cemento della sintesi poetica, appaiono agli occhi di tutti le saldature del faticoso edificio: come, per esempio, un forte movente dell'interesse di Shaw per la santa sia il fatto che da lei furono battuti proprio gl'Inglesi; e come egli traguardi, attraverso una prospettiva abbastanza esatta del Quattrocento, a un Medioevo ingenuamente romantico che si sovrappone a quella prospettiva e le dà quel colore di paradosso che ha sconcertato quasi tutti i critici, — e come la sua preoccupazione di scostarsi nettamente tanto da France quanto da Mark Twain nasconda in realtà il disagio che nasce da una contaminazione. Sopratutto, di pagina in pagina noi assistiamo a un soffocato diverbio fra Astarotte volterriano impenitente e Astarotte pentito: donde quell'impasto di sublime e di buffonesco, tra scenari spettacolosi e piccoli giuochi di scena, che non a torto è stato imputato alla *Saint-Joan*.

Drammatica spirituale

Pure, noi persistiamo a credere che i due ultimi drammi di Shaw rappresentino qualche cosa di positivo nella storia della sua attività: e non materialmente soltanto. Occorre, per intendere questo loro valore, rendersi conto che siamo di fronte a una tradizione letteraria e, in particolare, a un atteggiamento individuale che molto si staccano da quella forma ideale dell'arte che noi siamo arrivati a sviscerare e che effettivamente oggi domina le letterature del continente. *Gli inglesi non hanno mai operato* alcuna distinzione (se si eccettui il mondo artistico di Shaw, che è fuori classe, e la fredda e insapore classicità di Dryden e seguaci) fra la poesia e i problemi morali e religiosi: anche i maggiori bardi e trovieri del suolo d'Albione, anche Shelley cuore dei cuori e il melodioso Thomas Moore, sono stati sempre ad un tempo moralisti e poeti. La profonda coscienza religiosa della stirpe anglo-sassone imprime ineluttabilmente un *carattere riflesso alla sua* letteratura: il senso della prosa e della poesia non vi può fiorire senza un terzo senso, che è quello del contenuto intellettivo. Lettori e autori sono in Albione ad uno stesso grado malati di questa fortificante e prosperosa infusione del bene nel bello, della verità nella grazia. Era, su altre basi, anche la malattia dei Greci e del Medioevo cattolico, di Eschilo e di Dante.

Ma lasciamo per ora insoluto il problema che nasce da questa considerazione (e che si può forse risolvere senza scuotere i nostri più fermi concetti, ma solo raffinandoli e ritoccandoli): accontentiamoci di far notare che essa illumina abbastanza la recente fase di Shaw. Questo fiero critico del suo tempo, spietato Giovenale del nuovo secolo e ostinato assertore di un libertario sistema di idee, si è rimesso in sostanza, sebbene a suo modo, sulla linea della grande letteratura di cui era superbo ribelle e vi ha riversato tutte le forze acquisite nella diuturna e solitaria secessione. Che i termini in cui si è convertito costituiscano ancora uno scandalo per i farisei del suo paese, non importa: la conversione è avvenuta. E tutte le deficienze che siam venuti additando nelle opere prese in esame sono semplicemente la documentazione di questa crisi di indirizzo artistico. Si capisce che trasferendosi in pieno sopra le fondamenta della tradizione l'arte del vecchio satirico non poteva a meno di scuotere sè stessa e le fondamenta.

Ciò che è nato da questo movimento si potrebbe dunque definire come una nuova drammatica, di carattere strettamente «spirituale», nel senso che dànno a questo termine i compatrioti di Shaw, usandolo per designare alcunchè di più interno alla vita dell'uomo che non sia colto dalle consuete determinazioni religiose, morali, politiche della nostra coscienza. Distrutte e *dissolte queste determinazioni* nella sua passata opera di demolitore, Shaw si è affacciato a quel mondo intimo e ha capito che qui la demolizione cessava e doveva cominciare la costruzione e la rivelazione. *Back to Methuselah* e *Saint-Joan* hanno invero un andamento di libri esoterici sopra i valori nascosti dell'«io». Il signor Barnaba che in un anno press'a poco della nostra èra pensa di poter prolungare a piacimento la vita umana e di dosarne la durata secondo leggi matematiche, e la sognante guerriera che passa senza fatica dal pascolo alla soglia regale, dal mantello di *bergère* benestante all'armatura di cavaliere: tutti e due sono manifestazioni di un infinito e indefinito mistero, che s'incarna in mille forme e in nessuna si esaurisce, anzi neppur si concreta.

Questo mistero è l'ambiente della nuova drammatica shawiana, che tenta, ardita e temeraria, di dominarlo con i suoi raffinati artifici, ma anche è penetrata dalla coscienza che questi artifici son vani e che per comprendere bisogna venerare.

Questo mistero è il nuovo mondo di Shaw.

SANTINO CARAMELLA.

Un paradosso di B. Shaw:

"L'evoluzionismo nel teatro"

Sulla scena — la commedia, come arte distruttiva, derisoria, critica, negativa, tenne il teatro aperto mentre la tragedia sublime periva. Da Molière a Oscar Wilde abbiamo avuto una serie di autori comici che, se non avevano da dire nulla di fondamentalmente positivo, erano almeno avversi alla falsità e all'impostura, e non solo, secondo le loro proteste, *castigabant ridendo mores*, ma, per usare le parole di Johnson, andavan purgando le nostre menti dalla rozzezza nativa e così mostrando in presenza dell'errore, una inquietudine che è il più sicuro sintomo della vitalità spirituale. Frattanto il titolo di tragedia era assunto per drammi in cui tutti venivano ammazzati all'ultimo atto, proprio come, a dispetto di Molière, si chiamavano commedie azioni sceniche in cui tutti all'ultimo atto si sposavano. Ora, nè tragedie nè commedie si possono comporre in obbedienza a un precetto che fissa soltanto gli ultimi momento dell'ultimo atto: Shakespeare non trasse *Amleto* dal suo eccidio finale, nè la *Dodicesima notte* dal matrimonio con cui si chiude. E neppure poteva farsi consapevole iconografo di una religione, perchè non aveva religione. Perciò doveva esercitare i suoi straordinari talenti nella dilettosissima arte dell'imitazione scenica, dandoci la famosa «delineazione di caratteri», che rende i suoi drammi, come i romanzi di Scott, Dumas, Dickens, così deliziosi. Ancora, egli sviluppò quella curiosa e discutibile *foggia di costruirci* un rifugio dalla disperazione mascherando da scherzi le crudeltà della natura. Ma con tutte le sue doti, resta il fatto che egli non trovò mai l'ispirazione per scrivere un dramma originale, ma solo ripulì vecchie scene, e adattò al teatro leggende popolari e capitoli di storia tratti dalla *Cronaca* di Holinshed e dalle *Vite* di Plutarco. Tutto ciò egli fece (o non fece: poichè vi sono quantità negative nell'algebra dell'arte) con una audacia che dimostrò quanta distanza fosse tra il suo mestiere e la sua coscienza. E' vero che egli non prende mai i suoi personaggi dalla leggenda che ha tolto in prestito, perchè faceva meno fatica e più vanto a crearli nuovi di zecca: ma nondimeno egli accumula gli assassinii e le malvagità della leggenda sulle sue proprie creature sostanziate di nobiltà senza alcun scrupolo nè cura alcuna delle incongruità che ne possono venir fuori. E continuamente il suo bisogno vitale di una filosofia lo spinge a cercarsene una col metodo strettamente professionale di introdurre filosofi quali personaggi nei suoi drammi e di render filosofi i suoi eroi; ma quando vengono sulla scena essi non hanno alcuna filosofia da esporre, sono soltanto dei pessimisti e degli schermitori; e i loro pretesi discorsi filosofici occasionali, come quello sulle sette età dell'uomo e il soliloquio sul suicidio, lascian vedere in quali tenebre profonde restasse Shakespeare rispetto al vero significato della filosofia. Egli si cacciò *per forza in mezzo ai più* grandi drammaturghi senza aver messo piede una sol volta nella regione in cui son grandi Michelangelo, Beethoven, Goethe e gli antichi poeti tragici ateniesi. E non sarebbe grande per nulla se non fosse che aveva abbastanza religione per avvertire che la sua posizione areligiosa era disperata. La sua più grande opera, il *Re Lear*, sarebbe soltanto un melodramma se non fosse per il suo espresso riconoscimento che, se nulla più vi è a dire dell'universo di quanto può dirne Amleto, allora «come le mosche per i ragazzi scioperati così no' siamo per gli dèi: essi ci uccidono per loro diletto».

Da Shakespeare in poi, gli autori drammatici hanno continuato a lottare con la stessa mancanza di religione; e molti di essi furono costretti a diventare semplici sfruttatori di sensazioni più alte, non potevano trovare materia migliore. Da Congreve a Sheridan furono così sterili, nonostante il loro spirito, che fra tutti non riuscirono a mettere insieme quanto rampollò dalla sola vita di Molière: e tutti ebbero (non senza ragione) vergogna della professione loro, e preferirono essere considerati come puri e semplici uomini alla moda con una piega di stravaganza. L'unica anima che si salvò in quel pandemonio fu Goldsmith.

I maestri dei miei contemporanei (ora tutti veterani) spilluzzicarono problemi sociali secondari piuttosto che scriverne integralmente: senza altro più vasto scopo che quello di guadagnarsi denaro e fama. Uno di loro mi confessò il suo *sentimento d'invidia* verso gli antichi tragici greci perchè gli Ateniesi chiedevano loro non già qualche «nuovo e originale» travestimento di quella mezza dozzina di situazioni sfruttabili in cui consiste il teatro moderno, ma il più profondo insegnamento che riuscissero a trarre dalle famigliari e sacre leggende del loro paese. «Mettiamoci tutti — diceva — a scrivere una *Elettra*, un'*Antigone*, un *Agamennone*, e facciamo vedere quel che sappiamo cavarne».

Ma egli non ne scrisse niente, perchè queste leggende non sono più religiose: Afrodite e Artemide e Posidone sono più morti delle loro statue...

Anche i giganti del dramma moderno, Ibsen e Strindberg, non ebbero da offrire al mondo maggior conforto di noi: anzi molto meno; perchè essi ci rifiutarono anche la consolazione shakespeariana e dickensiana del ridere della sventura, accuratamente denominato «sollievo comico».

E i nostri emancipati giovani successori si beffano di noi, molto ragionevolmente. Ma neppur essi sapranno far meglio finchè il dramma rimane pre-evoluzionistico. Basta che considerino la grande eccezione di Goethe, che, non più ricco di Shakespeare, Ibsen o Strindberg in fatto di talento specifico per l'arte drammatica, sta tuttavia nell'empireo mentre essi arrotano i denti con furia impotente giù nel fango, o tutt'al più trovano un acido godimento nella ironia del loro attributo. Goethe è olimpico, gli altri giganti sono infernali in ogni cosa salvo che nella loro veracità e nel loro ripudio della irreligione del loro tempo: sono, cioè, amari o disperati. Non è questione di semplici date se si nota che Goethe era evoluzionista già nel 1830, e molti autori drammatici, anche dei giovani, sono a tutto il 1920 ancora non tocchi dal principio dell'evoluzione creatrice. Ibsen fu darvinizzato fino al grado di sfruttare l'ereditarietà sulla scena a quel modo che gli antichi tragici ateniesi vi usavano le Eumenidi; ma ne' suoi drammi non v'è traccia di alcuna

fede o conoscenza della evoluzione creatrice come dato scientifico moderno, sebbene l'aspirazione poetica sia abbastanza chiara nel suo *Imperatore o Galileo*: e siccome una delle più grandi caratteristiche di Ibsen è quella che niente era valido per lui se non la scienza, egli si lasciò dietro come un sogno utopistico quella visione del futuro che il suo Romano chiama «il terzo impero», quando si dedicò tutto alla sua seria compenetrazione della realtà in quei drammi di vita moderna con cui inondò l'Europa e ruppe le polverose vetrate di ogni mal ridotto teatro da Mosca a Manchester.

BERNARD SHAW.

(*Back to Methuselah, preface*).

La giostra dei pugni

Di un nuovo secolo e dei suoi profeti.

Il primo *cahier di* «900» ha messo finalmente l'anima in pace agli assetati di novità: l'osso è alquanto polputo, e i cani possono rodere a piacimento.

Per conto nostro, non vi abbiamo trovato nulla da rosicchiare, e preferiamo giocarci a rimbalzello. Duecento pagine di letteratura «europea» sono ancora abbastanza leggère. Avendo anzi temuto dei mattoni, queste le troviamo leggerissime: e di tanto risultato facciamo le nostre congratulazioni all'amico Bontempelli.

Ma saltiamo di piè pari la vetusta discussione sul *novecento* e il diritto di priorità nella scoperta e la legittimità della scoperta stessa. La priorità spetta invero al calendario, e la legittimità è data nel libero arbitrio della critica.

Così non facciamo neppure gran caso della prelibata invenzione di tradurre tutto in francese. Senza dubbio la novella di Bontempelli che apre il «cahier» ci ha perso parecchio a passare dal testo italiano comparso sul «Corriere della Sera» al testo francese di «900»; e riesce sorprendente la versatilità del signor Audisio, che traduce tutto e di tutti con il medesimo stile e la più indifferente maestria che si possa immaginare. Tuttavia Philippe Soupault e Pierre Mac Orlan stanno meglio nella loro lingua originale che se fossero messi in cattivo italiano; e Georg Kaiser si può benissimo leggere in francese. Quanto agli italiani, alcuni vi guadagnano un certo decoro che probabilmente non era nella loro prosa originale. E di fronte alle intenzioni dichiarate di propaganda pratica delle nuove idee, il quesito teorico sulla possibilità di tradurre opere d'arte viene rinviato e riassorbito in altri più urgenti.

La prima constatazione importante è che l'europeo «900» ha un colorito, almeno da questa prima prova, fortemente provinciale. *Recipe*: Sei decimi di ambiente letterario romano, un decimo di cultura milanese, tre decimi di senape esotica; e avrai la miscela. Bontempelli si è scelto bene, senza dubbio, i suoi collaboratori: ma non facciamo nessun torto nè a lui nè a loro se giudichiamo che sian tutti scrittori troppo di second'ordine per bandire un verbo all'Europa. La rivista viene ad essere l'intarsio di due antologie: una di modesti ma onorati prosatori italiani, e una di famosi, ma spaesati autori stranieri. E anche nell'intarsio, quali incrinature!

Si passa da un certo accordo Bontempelli-Mac Orlan-Soupault a una dissonante elegia tragica di Georg Kaiser; Bruno Barilli, Corrado Alvaro, Antonio Aniante, Alfredo Spaini possono ben fondersi insieme: ma che cosa hanno da fare con James Joyce! Questi sbalzi sembrano costituire l'ossatura della rivista, e ci si domanda se anch'essi non facciano parte del programma.

Ma il programma gravita tutta sulla questione del secolo: bisogna cominciare un secolo nuovo, o meglio plasmarlo, poichè esso sarebbe già cominciato un po' dopo la guerra. Fino al 1914 saremmo dunque rimasti in pieno, Ottocento, indice l'idealismo. Questo idealismo, dice Bontempelli, distrusse il mondo materiale, aiutato eroicamente dagli ultimi residui del romanticismo: poi idealismo e romanticismo consumarono anche sè stessi nel rogo della guerra. E su questo rogo spirava la seconda epoca della civiltà europea, l'epoca romantica, che va dal Cristo ai balli russi. Ora il ventesimo secolo deve ricostruire: non rifare ciò che è stato distrutto nè, quindi, essere neoclassico o neocattolico: ma ricostruire a nuovo il tempo e lo spazio, cioè la realtà del mondo materiale distrutta dall'idealismo nelle sue forme vecchie e viziate. Una volta ristabiliti tempo e spazio, al loro posto, nel loro valore obbiettivo e assoluto, materia e spirito si scioglieranno dalla presente ibrida mescolanza e potranno di nuovo comporsi e combinarsi in armonie infinite.

Questa ricostruzione dev'esser fatta non dalla filosofia, che non può abbandonare le sue conquiste (meno male!), ma dall'arte: e la possibilità della ricostruzione per opera dell'arte sta nella sua capacità di creare immagini e miti, conferendo loro una realtà propria, — la quale capacità oggi è straordinariamente sviluppata e legittima appunto l'indifferenza di «900» alla lingua, cioè alla forma esteriore. Immaginazione e fantasia «il mondo delle immagini che verrà senza tregua a fecondare e arricchire il mondo materiale» e la folla dei miti che arditamente e rischiosamente l'arte produrrà, ci daranno la realtà nuova, ci restituiranno l'infinità dello spazio e del tempo, — l'eternità.

Analizziamo un momento questa capricciosa sintesi di definizioni a colpo di pistola e di speranzosi progetti; sia pure senza sorvidere degli strafalcioni filosofici, perchè Bontempelli è troppo intelligente per credere sul serio che l'idealismo abbia «distrutto» il mondo materiale, e cercato di fare il vuoto dov'era il pieno. (Tanto è vero che egli protesta di voler lasciare in pace la filosofia). E allora troviamo subito che due elementi in piena opposizione tra loro costituiscono il nerbo del ragionamento surriferito: uno, l'aspirazione al paradiso contemplativo dello spazio infinito («a tre dimensioni!») e del tempo eterno, restituiti alla loro piena obbiettività; l'altro, l'amore romanzesco e cavalleresco dell'avventura poetica, della generazione di miti a gettito continuo, creatura e cibo della fantasia. Che significa il primo elemento? Trascendenza della realtà allo spirito, celebrazione dell'oggetto posto contro e sopra al soggetto: puro romanticismo. E il romanticismo dovrebbe in poche parole, rigenerare il classicismo. Tutto questo non è altro se non una di più fra le tante soluzioni meccaniche dell'antitesi classico-romantica, le quali ormai formano un rosario interminabile — e altrettanto inutile.

Singolare davvero l'ingenuità dell'allegro Bontempelli, che si erige a demiurgo disponendo di così scarsi materiali!

Ma veramente dell'ingenuità non ci scandalizziamo gran fatto, perchè essa oggi è tanto comune fra letterati che non sarebbe male una ripetizione di quella doccia fredda filosofica, che capitò loro addosso vent'anni fa, e di cui Bontempelli serba così buon ricordo da credere ancora che l'arte possa sostituirsi alla filosofia nel costruire teorie e mondi.

Non dell'ingenuità, dunque, ci scandalizziamo, ma della prosopopea dell'uomo che chiude il suo manifesto con una frase di questo genere: «En regardant le dix-neuvième siècle, le vingtième doit s'efforcer d'adopter une attitude de mépris».

Uno dei Verri.

Autodidattismo

Nell'esaltazione che ancora si fa dell'autodidatta, concorrono tre cause. La prima di esse è dovuta «al mito della primitiva verginità spirituale dell'uomo che l'operaio, in quanto soggetto meno corrotto dalla civiltà, dovrebbe avere», messo in circolazione da Jean Jacques; — la seconda, all'umanitarismo de' sociologi tipo secolo XIX, vedente nell'operaio un angelo decaduto che faticosamente (l'ottimistico: «Aiutati che Dio t'aiuta!» dello Smiles) riacquista il perduto paradiso; — la terza, alla stanchezza prodotta nei lettori e spettatori dalle opere degli artisti «normali», che fa sì che non appena un artista «anormale» viene alla luce, verso di esso si corre, per il piacere che dà l'esotico sapore dei frutti d'eccezione.

A queste tre cause che in definitiva si riducono ad una sola, alla prima, della quale le altre due non sono che derivazioni, è dovuta la più parte della reputazione degli «autodidatti», all'attivo dei quali vengon messi gli «inizi di carriera», i disagi sofferti e le lotte sostenute.

La retorica «operaistica» del secolo umanitario che qui fa velo impedisce di vedere i disagi e le lotte di altra natura, ma di non minore intensità che debbono soffrire e sostenere i «professionisti delle lettere» (per non parlare che di quest-), per arrivar ad essere quel che *sanno essere il loro vero sè*; cioè a dire, degli scrittori; cioè a dire «degli uomini vivi».

Ancora si crede che la fatica sia solo quella che si fa lavorando coi muscoli in occupazioni cosidette «materiali», perchè ancora si ignora *che cosa sia la fatica*.

Non si vuol capire che la fatica durata dagli scrittori «laureati» contro le falsità di vario genere appresa sui banchi di scuola, è identica a quella sostenuta dagli scrittori «auto didatti» contro le contrarie vicissitudini loro offerte dalla vita.

Questa incomprensione è precipuamente dovuta al concetto che la maggioranza della gente ha del «letterato», che viene, qui in Italia, ancora pensato nelle storiche forme dell'Arcade e del dissertatore erudito e filologo, e fuori, in quella dello scrittore «descrittore», esclusivamente intento a ritrarre il mondo e gli uomini «come sono nella loro empirica naturalità».

Nonostante il Romanticismo, si è alieni dall'ammettere che l'artista è un creatore in grado di trasformare la materia inerte in ispirito vivo»; si preferisce continuar a considerarlo secondo i vecchi ricordati concetti; una brutta copia dei quali sono le moderne preziosità dei nostrani decadenti alla francese, che quale un gioco considerano l'arte, e quali prestidigiatori gli artisti.

L'elemento etico implicito nello sforzo che l'artista fa per vincere gli ostacoli man mano parantesi davanti a lui per impedirgli il possesso del «qualchè» in cui la vita consiste, e ciò che dovrebbesi chiamare «la fatica», la quale è sempre meritoria qualunque siano gli oggetti che la rendono necessaria e mediante i quali si esprime: che è indifferente si chiamino sacchi da rimuovere, o false regole da infrangere; miseria da vincere, o pregiudizi morali dai quali liberarsi; — negli uni come negli altri casi non trattandosi d'altro che di combattere la falsa vita che l'artista creatore sente viceversa quale vera morte, fintanto che una «cosa» gratuitamente da «altri» ricevuta, rimane; e fintanto che collo sforzo non l'ha vinta e non l'ha fatta diventar «viva e sua», mediante un'opera d'arte che tutta la redima e trasfiguri.

L'identità dello sforzo ricordato renderebbe, da sola, inconsistente la distinzione che tuttavia si fa degli artisti in «autodidatti» e «laureati»; se un'altra ragione non la dimostrasse tale.

A stretto rigore si potrebbe parlare d'autodidattismo nel solo caso che Adamo rinascesse ai nostri giorni, e non potesse valersi dei benefici che la civiltà offre; nel solo caso cioè che dovesse *ab imis fundamentis* rifare la storia, le varie tappe dall'umanità percorse ripercorrendo, sino ad arrivare ai nostri giorni.

Ma poichè invece nè Jack London, nè Panait Istrati, nè nessuno di tutti gli altri scrittori «autodidatti» è questo redivivo Adamo e tale strada ha percorso, è necessario riconoscere che altrettanto che gli scrittori «laureati» si sono avvantaggiati delle cognizioni e condizioni da loro trovate nel «mondo» in cui sono nati; al modo stesso che gli uni come gli altri, *in quanto artisti*, tale «mondo» han dovuto combattere per giungere all'espressione della loro intimità, *che è per loro il «vero mondo»*, e per noi *la sola cosa che conti*.

Scomparsa la falsa distinzione, devono di conseguenza scomparire gli umanitaristici sentimentalismi di quei tali che dicono: «E' vero che nei *Vagabondi* ci sono delle pecche, ma non bisogna tuttavia dimenticare che allorquando li scrisse il Gorki era facchino», esclusivamente perchè, tratti in inganno dal fatto che l'uomo di nome Peskow che per vivere doveva lavorare in qualità di facchino era una stessa persona collo scrittore Maxim Gorki; non considerano che per quest'ultimo la sua sociale condizione era *una* delle contrarie vicissitudini da vincere, era il «dato» contro il quale «doveva» lottare per affermare la «sua» intimità.

Che andava oltre, ed ed era diversa dalla manuale fatica che l'uomo Peskow doveva sostenere per vivere; e che ai lettori dei romanzi e delle novelle dello scrittore Gorki, *non interessa per nulla*, come ai lettori del Villon non interessano i suoi delitti, ed a quelli di Verlaine la sua pederastia.

Si racconta che Goethe rispondesse, ad un dotto amico che gli esprimeva i dubbi allora correnti sulla storicità della persona di S. Giovanni Evangelista: «Che importa se sia o no esistito un uomo chiamato Giovanni il quale sia stato o no l'autore del quarto Vangelo: — *ciò che importa è che il quarto Vangelo sia stato scritto!*»

Poichè *appunto quello che importa è l'opera e non l'artista*; il quale per vivere può fare il facchino ed altro, ma non si farà valere per ciò *quando scrive*, ma si farà esclusivamente valere per la sua arte di scrittore che sarà buona se è buona, e sarà cattiva se è cattiva; senza diritto, nei riguardi della critica del pubblico a speciali indulgenze. ARMANDO CAVALLI.

Questa nota di Cavalli rinnova l'impostazione di un problema che fu molto discusso qualche anno fa e poi lasciato cadere: il problema, cioè, del valore della cultura. Sarebbe utile che la discussione continuasse: anzi continuerà, per nostra cura. Vogliamo che tra le forme di raffinamento dell'autocritica letteraria sia anche questa mise - à - point del concetto di cultura; non ne può fare a meno un movimento come il nostro che mette in prima linea la personalità dello scrittore. Sopratutto si deve bene intendere il profondo significato etico di questa indagine sulla formazione dello spirito artistico, e la sua stretta connessione con i problemi morali della cultura. (s. c.).

Filosofia e poesia filosofica

La philosophie, si l'on en déduit les choses vagues et les choses réfutées, se ramène maintenant à cinq ou six problèmes précis en apparence, indéterminés dans le fond, niables à volonté, toujours réductibles à des querelles linguistiques, et dont la solution dépend de la manière de les écrire. Mais l'intérêt de ces curieux travaux n'est pas si amoindri qu'on pourrait le penser: il réside dans cette fragilité et dans ces querelles mêmes, c'est-à-dire dans la délicatesse de l'appareil logique et psycologique de plus en plus subtil qu'elles demandent qu'on emploie; il ne réside plus dans les conclusions. Ce n'est donc plus faire de la philosophie que d'émettre des considerations même admirables sur la nature et sur son auteur, sur la vie, sur la mort, sur la durée, sur la justice... Notre philosophie est définie par son appareil, et non par son objet.

Elle ne peut se séparer de ses difficultés propres, qui constituent sa *forme*; et elle ne prendrait la *forme* du vers sans perdre son être, ou sans corrompre le vers.

Parler aujourd'hui de poésie philosophique (fût-ce en invoquant Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, et quelques autres), c'est naivement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles.

N'est ce pas oublier que le but de celui qui spécule est de fixer ou de créer une notion, — c'est-à-dir un *pouvoir* et un *instrument de pouvoir*, cependant que le poète moderne essaye de produire en nous un état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite?...

PAUL VALERY.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926

IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

MENSILE — LE EDIZIONI DEL BARETTI — CASELLA POSTALE 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 · Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 · CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III · N. 12 · Dicembre 1926

Propositi del "Baretti"

Tre anni di vita, modestamente, ma costantemente impiegati nell'attuazione di alcune idee non volgari; una tradizione, appena iniziata, da consolidare e da propagare; il peso di un'eredità non facile a portarsi: tanti moventi ci spingono a chiarire, in vista dell'anno nuovo, le nostre intenzioni e le nostre tendenze. In un clima culturale che non lascia vivere movimenti e periodici se non a patto che si corrompano appena sorti, esprimere il proprio animo e definire un atteggiamento è già un passo notevole.

* * *

La poesia e l'arte del secolo ventesimo si offrono ai nostri occhi come un torbido torrente dirompentesi in mille bracci, senza che mai le sue disperse forze si riuniscano e si accrescano fino a meritare nome e portata di fiume. La causa principale di questa debolezza è forse che, secolo romantico se altri ce ne furono mai, così da poter rappresentare il potenziamento massimo del romanticismo, il Novecento è finora rimasto viziato da un eccesso di preoccupazioni autocritiche, le quali, confondendo il classicismo e il neoclassicismo tradizionali con quel *quid* classico che necessariamente era assimilato dal nuovo organismo spirituale, e spostando inutilmente il significato e i termini della questione romantica, hanno finito per dar luogo a un insieme di capricci dilettantistici o per trasformare la vena originaria in un giuoco d'artificio.

Crediamo che si debbano oculatamente raccogliere, nel cumulo delle «manifestazioni» artistiche da tempo inseguentisi come onde senza riposo, quei pochi granelli di essenza poetica da cui si ricava la natura del nuovo tempo. E che questa sia romantica, nel senso più raffinato del termine, è fuori dubbio: non mai è stata così altamente difesa e celebrata e attuata la libertà della fantasia creatrice. Ma crediamo anche che questa libertà non possa realizzarsi se non acquista coscienza dei suoi limiti e, prima di tutto, un certo equilibrio interno che solo è segno sicuro di maturità. Il nuovo secolo è ancora giovane, e pur deve sforzarsi di essere precettore a sè stesso.

Questo equilibrio e questi limiti di cui parliamo non vanno cercati fuori del centro di vita che ne ha bisogno: essi devono risultare da uno sviluppo di quel motivo che a ragione si ritiene essenziale per l'arte contemporanea, e che consiste nella interiorità squisita e sottile di ogni intuizione, di ogni rappresentazione. Anche le espressioni più definite e concrete del moderno spirito artistico tendono a rivestire questo carattere di risonanza degli stati più intimi che possano vivere in noi. Perfezionare con intento sforzo questa capacità di penetrazione e di echeggiamento è l'unica via possibile per arrivare alla scoperta di una vivente norma della nostra arte.

* * *

A percorrere questa via gioveranno per altro due complessi di indirizzi e di avviamenti che noi vorremmo presi ed assunti dalla critica e dalla letteratura. Il primo dei quali riguarda anzitutto l'idolatria del nuovo e il disprezzo dell'antico, che possono, è vero, essere indici di una rivoluzione, ma che oggidì troppo facilmente si scambiano, nel mondo della cultura, per la rivoluzione stessa. In ispecie nei riguardi dell'Ottocento, padre nostro per tutti i versi se è il caso di riconoscerne uno, si eccede da troppi nella demolizione e nello spregio. Ora proprio nell'Ottocento si ha modo di scernere, fra una serie vastissima e quasi compiuta di esperienze artistiche, quali mète possiamo prefiggerci e quali valori debbano considerarsi sostanziali e indispensabili per lo svolgimento di quel nucleo fecondo che abbiamo indicato nell'arte nuova. E bisogna decidersi, come è in voga rileggere la storia e la letteratura antica con occhi e spirito moderni, così a rivedere tutto l'insieme della cultura ottocentesca trasportandola almeno un poco verso il nostro piano di vita. Infinite ricchezze essa rivelerà in tal maniera, che ancora attendono chi le riconosca e le sfrutti, e non minacciano punto, anzi possono alimentare, la nostra originalità.

E in fatto di idolatria sarebbe ormai necessario che la critica si esercitasse senza riguardo verso tanta congerie di statue di cera, che anno per anno si mettono sugli altari e nei musei con molto sfarzo di addobbi e consumo di belletti. La critica, abbiamo già detto e ripetuto a sazietà su queste colonne, non deve essere una macchina da cui tutto ciò che viene introdotto esce confezionato e approvato: la sua funzione polemica e limitatrice è importante quanto l'esegetica e commentatrice. Se così viene la critica ad assumere un tono tendenzioso e personale, tanto di guadagnato: purchè sia buona critica. Forse su questo terreno il migliore raccolto si avrà educando a poco a poco, nel gusto e nel giudizio, la folla dei lettori. Se gli Ateniesi agglomerati in teatro riuscirono a capire la grandezza di Eschilo, Sofocle, Euripide, e a negare quella degli oscuri sconfitti da questi grandi; anche i lettori del secolo ventesimo devono poter giudicare le opere d'arte. La differenza del numero, enormemente cresciuto, in simili riguardi non conta.

* * *

Il secondo impulso deve nascere dalla coltivazione intensiva di alcuni problemi fondamentali intorno a cui si è concentrata l'estetica contemporanea. Sono anni venticinque sonati che è divenuto di pubblica ragione un catalogo di errori incoronato da una semplice ma preziosa e recondita verità per opera di un filosofo napoletano che tutti conoscono. Ma c'è ancor molto da fare intorno alla concezione idealistica dell'arte: il Croce stesso non ha mai cessato e non cessa di lavorare a perfezionarla. Una collaborazione collettiva, che non sia monotona ripetizione di un tema fisso, ma elabori il principio concordemente accolto nelle forme più diverse, può ancora dare ottimi frutti. Se noi riusciamo a mantener vivi, e sia pure inquieti e mobili, quei concetti che già stanno cristallizzandosi in formule didattiche, conserveremo e accresceremo anche tutta la forza della verità che in essi si esprime. E spazzeremo via tutte le falsificazioni dell'idealismo che ingombrano il campo oggi più che mai; romperemo l'incanto degli arcadici idilli che tuttora s'intessono negli antri di Parnaso tra l'estetico e il non-estetico, tra l'arte audace e la pigrizia umana.

* * *

Un canone per noi *fondamentale*, nello sviluppo di questa prospettiva, sarà la distinzione tra poesia e letteratura: distinzione che facilmente si può estendere anche alla pittura, alla scultura e via dicendo. Il fondamento di tale *distinguo* è presto detto: «poesia» è frutto di azione puramente teoretica e creatrice, «letteratura» è invece opera di diffusione e di comunicazione pratica nella quale possono trovare comodi e sicuri parentadi la poesia stessa con la filosofia o la scienza o la religione o ancora, scendendo più basso, la moda e l'utile economico o politico.

La distinzione così determinata non ha per altro ai nostri occhi significato soltanto negativo: un significato positivo essa ha, anche, e cioè che il poeta come uomo di lettere si rituffa (solo, potrebbe dirsi, al prendere la penna in mano) in quel mondo della pratica da cui si era involato. Ma questo rapporto inevitabile costituisce precisamente un altro aspetto di quello che noi intendiamo per vero e vivo romanticismo: esso è il rapporto tra l'«io» del poeta e la personalità dello scrittore, tra il genio estetico e il genio etico. Intravveduta costantemente sin qui, ma sempre interpretata in modi erronei così da tramutarsi volta per volta senza rimedio in tanti casi di falso ravvicinamento: la relazione nondimeno sussiste e deve essere approfondita e chiarita. Tanto più in Italia dove essa ebbe, dal Baretti e dall'Alfieri in poi, notevoli definizioni sotto specie di ingenua e violenta coscienza protoromantica dell'arte. E per tal via giungeremo anche a rinnovare l'ideale dell'uomo di lettere, che tra noi ancora non si trova, purtroppo, a un livello consono allo spirito dell'età moderne.

* * *

Mezzi ed espedienti concreti, per raggiungere scopi siffatti, non mancano: solo occorrono forze adeguate per metterli in opera a fondo ed insieme. Il nostro foglio non può certo, oggi come oggi, essere l'Atlante di un globo di tali dimensioni: ci accontentiamo per ora di dare esperimenti ed esempi.

Ma, a parte le proporzioni, certamente quel che abbiamo sin qui fatto e continueremo a fare su maggiore scala se sarà possibile, rappresenta un certo contributo al compimento del nostro programma ideale.

Tra una fioritura spettacolosa ed esuberante di letterature straniere; con una lunga e completa tradizione letteraria alle spalle da sceverare e ricostruire nei suoi veri lineamenti, da demolire in parte e in parte ancora da scoprire; avendo innanzi un terreno su cui pochi e rari sono oggi i segni di una produzione consistente: possiamo far molto proprio perchè molto abbiamo da fare.

Su questo cammino non vogliamo però, a qualunque costo, essere mai dimentichi dell'insegna che si esprime nel titolo stesso del *Baretti* e in quel sottotitolo di «Frusta letteraria» che tutti ci leggono benissimo ancorchè non vi sia stampato. Sarà molto bello, a nostro credere, se riusciremo a frustare senza ferire: ma non lascieremo mai di frustare. Il nuovo Aristarco non vivacchia acido in patria, reduce da settecentesche avventure tra i selvaggi, ma stanco piuttosto degli allettamenti a nuove avventure spirituali con cui si cerca di adescarlo d'ogni parte, cerca di farsi seriamente la sua strada, comoda e grande che possa essere la strada di tutti. S'intende che la strada dev'essere fiancheggiata di ròvi: altrimenti dopo un poco non la si troverebbe più. Sono ròvi che ci siamo tolti dinanzi noi stessi: non sarà male che scortichino anche gli altri.

E con questo ultimo proposito, molto più fraterno che non possa apparire, riassumiamo quel che s'è detto e altro ancora in una specie di programma.

I. - Restaurare la coscienza romantica della poesia e dell'arte contemporanea nella sua giusta misura; difendere i valori dell'Ottocento in quanto rappresentano l'equilibrio interiore dell'arte.

II. - Reagire violentemente a tutte le mistificazioni dell'arte e della poesia messe in commercio o esposte in museo. Educare anche il lettore anonimo ad essere giudice severo.

III. - Difendere da errori e confusioni, da traviamenti e travestimenti la concezione idealistica dell'arte; chiarire i rapporti tra la poesia e la letteratura, e tra la cultura e la vita pratica.

IV. - Propugnare la serietà dell'uomo di lettere, il culto della personalità dello scrittore. Illuminare l'accordo fra questo principio etico e il principio estetico dell'arte libera e pura, spiritualmente interiore.

V. - Guidare alla conoscenza dei poeti e degli artisti nuovi, e mettere a contatto più intimo la nostra cultura con le letterature straniere; ma insieme perfezionare la contemplazione dell'antico, eliminando o rifacendo categorie storiche tradizionali e schemi di giudizio antiquati.

VI. - Discutere tutti i problemi possibili e reali di metodologia della critica, per lavorare al miglioramento e alla diffusione di una coscienza critica libera e riflessiva. Cercar di rendere il gusto, non più cerebrale, ma più personale.

VII. - Agire come vaglio della tradizione letteraria italiana, e discriminare la vera tradizione dalla falsa. Far conoscere e amare i nostri vecchi "scrittori" degni veramente di questo titolo, e giudicare esattamente gli altri.

VIII. - Mostrare come deve conciliarsi l'esercizio di interpretazione dell'opera poetica nei suoi aspetti intimi e immateriali con la considerazione storica e culturale della letteratura.

IX. - Frustare; con la sferza del critico e non del libellista acrimonioso; ma frustare.

SANTINO CARAMELLA.

Richiesta di una critica

L'interesse per la critica comunemente non va oltre i limiti del buon gusto personale, e l'importanza dei problemi d'estetica è al più sentita da un punto di vista tecnico o pratico: l'introduzione di nuove forme o di nuovi contenuti nell'arte. Eppure è stato dimostrato, con abbondanza d'ottimi argomenti, che ogni critica implica una certa filosofia — dal momento che pensare è giudicare. E d'altra parte, l'eredità del Croce non è di quelle su cui più generazioni possono vivere oziosamente di rendite spirituali.

Il carattere dell'opera svolta dal Croce nel campo dell'estetica sta nell'aver liberato il concetto dell'arte dai pregiudizi che ancora vietavano il riconoscimento della sua peculiare autoctisi; nell'averci dato, insomma, un adeguato concetto dell'arte, movendo dalla critica del De Sanctis e dalla filosofia del Vico, riabilitati a *necessari* punti di partenza d'ogni moderna scienza dell'estetica. Filosoficamente, occorreva infatti un lavoro preliminare: togliere di mezzo radicalmente, o almeno in un certo senso definitivamente, le vecchie poetiche e teoriche impelagate a spiegar l'arte con la natura, col piacere e con la morale. E appunto l'opera critica del Croce ha questa caratteristica impostazione: spesso pure esplicitamente, l'indagine è volta a dimostrare l'insufficienza e l'insussistenza di giudizi parziali e di classificazioni arbitrarie imposte agli scrittori, e il critico conclude col rimandare il lettore all'originale, al testo poetico, per godervi da sè il fascino dell'arte.

Così dunque, c'è nel Croce la consapevolezza di questo carattere essenziale della sua estetica e della sua critica, intente ad un'opera anzitutto propedeutica; consapevolezza che, se in lui può essere accorto e vigile senso dei limiti, per un lettore filosofico non può non trasformarsi in un incitamento a trarre ulteriori sviluppi dalle sistemazioni del maestro, anche a costo di negarlo o di dimostrarne il valore tutto relativo e provvisorio. D'altronde, il Croce stesso non solo ha tenuto a riaffermare più volte che la sua filosofia non è un sistema chiuso bensì uno strumento di lavoro, ma spesso e con varia fortuna si è sobbarcato a quelle revisioni che il suo atteggiamento spirituale gli chiariva necessarie. Sicchè non è proprio più il caso d'intentargli l'ennesimo processo.

L'influsso dell'estetica crociana, che l'ironia della storia ha consolidato negli schemi e nelle formule d'un sistema idealistico, non ha avuto efficacia profondamente rinnovativa. La giustificazione del bello che ci ha dato sinora la critica è stata quasi sempre, salvo pochissime eccezioni, retorica e letteraria: di una psicologia frammentaria ed estetizzante, la quale esaurisce tutti i compiti e le possibilità del critico nella descrizione, più o meno letteraria, dello stato d'animo del poeta all'atto della creazione artistica. Questo metodo rivela la sua raccapricciante inconsistenza nella critica delle arti figurative, dove ancora domina la letteratura degli antiquari, la cui sapienza estetica consiste nel raccontare in stile seicentesco l'argomento delle varie opere d'arte o la biografia dell'artista, e nell'infiammarsi di candido entusiasmo ai prodigi della perizia tecnica. Certo, la critica delle arti figurative è anche più arretrata della critica letteraria, dato che l'influsso dell'estetica idealistica comincia a farvisi sentire appena adesso; e cioè, per colmo di sventura proprio quando è lecito dubitare della possibilità d'applicare l'estetica crociana alle arti figurative, per l'intrinseca vanità dei prodotti di queste.

Ma, per rimanere nel discorso dei criteri generali, che può valere tutta la psicologia, presa in prestito dai francesi, quando si accetti che il fine della critica consista nel «mostrare in quali forme l'ideale poetico dell'autore si sia veramente attuato e in quali altre sia rimasto di qua o andato di là»? C'è già un primo errore nel concepire l'ideale poetico come qualcosa che l'artista abbia formulato una volta per sempre, e che vada poi rappresentando a capriccio in forme casualmente belle o brutte. E un secondo errore sta nel fatto che il critico, in base a quei criteri, segnala pazientemente gli smarrimenti e le deficienze dell'artista ed isola le opere o addirittura i frammenti reputati belli, additandoli uno per uno, avulsi dal tutto, alla mistica adorazione del lettore. Dopo tanta pedantissima solerzia d'indagine, restano un mistero e l'ideale poetico e la bellezza delle forme, dal momento che sono in realtà astrattamente e separatamente considerate, e non colte nella loro unitaria germinazione e necessaria coerenza.

In questo senso, un tipico esempio d'incomprensione critica si ha per l'*Amleto*: migliaia di esegeti si sono sbizzarriti a cercare i motivi della pazzia del grande personaggio shakespeariano, e nè essi nè i migliori ingegni, da Goethe a Croce, hanno saputo dare un'interpretazione soddisfacente. Ora, ai lumi dell'idealismo, dovrebbe esser chiaro che la pazzia d'Amleto non è che l'«eroico furore» di Giordano Bruno. La medesima visione del mondo, lo stesso naturalismo ispira Amleto e il Nolano, e giustifica tanto la forma drammatica e raziocinante dell'arte di Shakespeare quanto la forma poetica e dialogica della filosofia di Bruno.

Non basta rendersi conto semplicemente di ciò che è bello e di ciò che è brutto, e neppure soltanto della personalità dell'artista. Si deve entrare nella dialettica dei suoi sentimenti, mostrare come si *organizzino* in una concezione

della vita, vedere come questa si crei un suo mondo fantastico e quale sia la coscienza morale che regge questa creazione. Ardire di riparlare di moralità o logica dell'arte, dopo che a queste è stato dato il bando in nome dell'estetica idealistica, significa mettersi a rischio d'esser considerato come un malinconico riesumatore di antiche e logore formule. E' però evidente che di moralità e di logica non si riparla qui nel vecchio senso delle precettistiche retoriche, ma proprio in quel nuovo senso più vivo e moderno che a quelle parole ha conferito la filosofia idealistica. Questa, nei suoi ardori di rinnovamento ha polemizzato efficacemente al fine di dare al concetto dell'arte una piena autonomia, la funzione di una forma, di un'attività fondamentale dello spirito; ora che quell'opera di polemica si è conclusa con l'instaurazione d'una nuova mentalità filosofica, non bisogna chiudersi nelle formule consacrate e imporsi un nuovo dogmatismo, per paura di vecchi fantasmi.

Come si è già accennato, le arti figurative attendono una critica che non serva soltanto per i cataloghi delle esposizioni; e magari chi scriva opportunamente il nuovo *Laocoonte*. In questo campo, i problemi della tecnica, naturalmente predominanti, vanno risolti con criteri filosofici o meglio, për non spaventare nessuno, estetici. Entro un concetto unitario dell'arte, le arti singole non possono esser confuse e ridotte al minimo comune denominatore della «liricità»; ci sono dei caratteri distintivi che bisogna ritrovare: ogni arte risponde probabilmente a un certo atteggiamento dello spirito; e l'opera genialmente compiuta da Schopenhauer per la musica merita d'esser tentata per altre arti. Il frutto di tali ricerche, anche se non approdino a risultati precisi e definitivi, è nella scoperta di nuovi rapporti nella fenomenologia dello spirito, nel miglior approfondimento delle vecchie definizioni, che appunto mediante questi tempestivi rinnovamenti dimostrano la loro vitale verità.

E' lecito prevedere che quando la critica si deciderà a comprendere l'arte russa, sarà costretta a procedere a quella revisione di metodi, di cui qui si è segnalata l'esigenza, e che è comune aspirazione. La letteratura russa — quella ormai classica di Dostojevskij e Tolstoi, e quella più moderna e non meno bella di Andrejef, Cecof, Sollogub, Blok — è grande perchè le sue opere ci rappresentano una filosofia del mondo umano e divino, la vita nei suoi aspetti cosmici. La critica di questa arte esige la perfetta comprensione di sistemi filosofici che sono esperienze di vita, dove tutto, sentimento e natura, esiste in funzione di un determinato atteggiamento spirituale, del suo processo di svolgimento e della sua catarsi.

L'estetica contemporanea si è formata sotto l'influsso dell'edonismo — lo stesso Croce ha un temperamento d'esteta, corazzato di filosofia contro le sorprese della vita: il suo autore prediletto è l'Ariosto, il poeta della pura fantasia. Qui è il motivo profondo di quella superficialità agnostica che si è rimproverata alla critica: un dilettantismo nemico d'impegnare a fondo ragione e sensibilità. Dalla medesima mentalità estetizzante, l'arte è stata confinata nel limbo, in una realtà fantastica ben distinta dalla realtà di cui si nutre ogni giorno lo spirito umano; per elevare l'arte a dignità di forma spirituale, le si è dato il valore di una conoscenza intuitiva, estranea agli interessi della ragione, della pratica, della morale: l'uomo realizzerebbe l'arte obliandosi in mondo di sogno.

La letteratura russa, con le sue passioni morali, potrà contribuire a richiamare l'estetica a una concezione che non s'avvicini pericolosamente al vecchio concetto edonistico dell'arte come giuoco; a una concezione che, anche nell'arte, tenga conto dell'uomo nella totalità della sùa persona morale, dei suoi interessi mondani.

Nella realtà della coscienza umana vive l'arte e partecipa a quel processo di autoeducazione che è la libera vita dello spirito. Lo critica non può misconoscere questa verità senza rinunziare al proprio carattere filosofico e votarsi a un'eterna e vana contemplazione del miracolo dell'arte.

PAOLO FLORES.

Nel 1927 il BARETTI si troverà in vendita nelle seguenti città e presso le librerie indicate:

VENEZIA: Libreria Zanco.
FIRENZE: Libreria Soc. An. Libraria, Via Cavour, 19 — Libreria A. Beltrami, Via Martelli, 4.
PARMA: Agenzia giornalistica L. P. Ferrari, Piazza della Steccata, 19.
TRIESTE: Libreria Minerva, Piazza della Borsa, 10.
ROMA: Libreria Modernissima, Via Convertite, 18 — Libreria del Tritone, Via del Tritone, 67.
SAVONA: Edicola, Via Paleocapa, 15.
PALERMO: Libreria Soc. An Libraria, Quattro Canti di Città.
MODENA: Libr. Malucchi, Via Parini, 22.
CATANIA: Edicola Minorite.
BOLOGNA: Edicola Portico Bonzani.
GENOVA: Edicola Carlo Felice.

Tolstoi purosangue

Questo *Journal intime*: 1853-1865 (Paris, Fasquelle ed. 1926) ha il gran pregio di ricondurci al Tolstoi della giovinezza e della virilità, il meno conosciuto e studiato. Comincia l'anno successivo alla pubblicazione di *Infanzia*; termina mentre lo scrittore lavora a *La guerra e la pace*. Va dai venticinque ai trentasette anni dell'uomo, dall'ufficiale del Caucaso al matrimonio e a Iasnaia Poliana. Qualche casta attenuazione e soppressione non riesce a mascherare la sostanza delle confessioni, a diminuirne la portata. La scrittura ellittica, gli accenni non sviluppati vogliono un lettore attento e scaltrito. Tolstoi non spalanca le porte della sua vita: ci lascia origliare, o scrutar dagli spiragli. Piuttosto, si accusa e si batte il petto, ed è più facile umiliarsi così, che non raccontare per filo e per segno la nuda verità dei fatti.

Sentitelo: «Che cosa sono? Uno dei quattro figli di un tenente-colonnello a riposo, orfano a sette anni, allevato da delle donne e degli estranei; che, senza nessuna educazione mondana e scientifica, è entrato in società a diciassette anni. Non ha grandi beni di fortuna, nè una posizione sociale; manca, sopratutto, di principi. Quest'uomo che ha compromesso le proprie risorse sino all'estremo limite, che ha passato gli anni migliori della propria vita senza scopo e senza piacere, che si è fatto inviare nel Caucaso per fuggire i debitori e sottrarsi sopratutto alle proprie abitudini; e dal Caucaso, aggrappandosi alle relazioni che suo padre contava col capo dell'esercito è passato nelle truppe del Danubio, è un aspirante di 26 anni, quasi privo di rendite all'infuori del suo stipendio (poichè deve impiegare il suo reddito a regolare i debiti, senza protettori, senza l'abilità di saper stare al mondo, senza conoscenza del mestiere, senza qualità positive, ma con un immenso amor proprio... Sono brutto, malaccorto, sudicio, irascibile, fastidioso col prossimo, immodesto, intollerante, timido come un fanciullo, che è quanto dire ignorante. Quel che so, l'ho imparato da solo, male, a bocconi, senza nesso, senz'ordine: ed è ben poco. Sono intemperante, indeciso, incostante, stupidamente vanitoso, ed espansivo come tutti i deboli. Manco di bravura. Disordinato nella vita, la mia poltroneria è tale che l'ozio è diventato per me un'abitudine invincibile. Sono intelligente, ma la mia intelligenza, non è ancor seriamente stata messa alla prova. Manco di intelligenza pratica, mondana, o sono privo dell'intelligenza necessaria agli aff Sono onesto nel senso che amo il bene e mi sono avvezzato ad amarlo: quando me ne allontano mi dispiace, e torno ad esso con gioia. Eppure, esistono delle cose che amo più del bene: la gloria... Sono siffattamente ambizioso e questo lato del mio carattere è stato così poco soddisfatto che se dovessi optare fra la gloria e la virtù mi deciderei per la prima. No, non sono modesto; perciò, orgoglioso fra me e me, timido in società» (1854).

L'autoritratto, per quanto perspicace, lascia fuori molti elementi ancora della personalità tolstoiana: la sensibilità, la religiosità, la foga di lavorare, il gusto sfrenato del giuoco, la ghiottoneria, la tendenza all'ubriachezza, l'istinto di dominazione mal raffrenato dalle utopie pedagogiche e riformatrici, il vizio della caccia. Quelli che l'ultimo Tolstoi chiamerà: «piaceri crudeli» sono stati tutti da lui assaporati a pieno, non forse con un'intelligenza analitica, ma con un temperamento talmente ricco nervoso vibrante da sapersene render conto da solo. Aveva ragione Feth quando, rileggendo già vecchio le lettere giovanili di Tolstoi parlava di «puro sangue che ha rotto la cavezza...»

In questa vita scucita disordinata, che va avanti a strattoni, si perde in rimorsi, pentimenti, proponimenti c'è il desiderio confessato dell'equilibrio e della regola. L'arte rappresenta il grande ideale, il passaggio ad una zona superiore, la purificazione. Mentre le esigenze religiose rimangono, in questo periodo, per così dire, episodiche, e la passione pedagogica e riformatrice non tiranneggia ancora Tolstoi, la necessità di scrivere si fa sentire spontaneamente. Mai vocazione letteraria, credo, fu più naturale: è il bisogno di disegnar una figura, di descrivere una scena, di render conto di uno stato d'animo che si manifesta. Una volta steso sulla carta il primo getto, comincia la rielaborazione. Ma il punto di partenza è sempre un fatto vivo e fresco: Tolstoi non fu tra quelli che cercano l'ispirazione nei libri. La sua facoltà assimilatrice era istintiva e stupenda: «Sì, il modo migliore di cogliere la vera felicità su questa terra, consiste nel tendere, come un ragno, da tutte le parti e senza seguir legge alcuna, i filamenti prensili dell'amore, e nel pigliare tutto ciò che si offre: una vecchia, un bimbo, una donna, un agente di polizia». E l'arte era la felicità.

Egli si accusava di aver conservato per troppo tempo la giovinezza morale, «di mancar di quel discernimento freddo e sereno che è un portato dell'esperienza. Annotava: «Ho un gran difetto. Non so raccontare semplicemente le circostanze che, nel romanzo, legano fra di loro le scene poetiche». L'impetuosità è infatti una delle qualità dominanti del suo temperamento, e con essa l'intolleranza. Il «Giornale intimo» è appunto la cronaca di un'instabilità di umore e di carattere si può dire perpetua, e derivante da una costituzione nervosa all'estremo, eccessiva in tutto. Le reazioni di Tolstoi sono violentissime: basta seguire uno dei suoi amori sulla traccia del diario, per vederne la discontinuità, il zig-zag. I rapporti con Valeria sono dei veri e propri salti di gomitolo: da un giorno all'altro le prospettive si rovesciano, i sentimenti mutano radicalmente. Il lavoro è come l'amore: «Dettato e scritto *Giovinezza* con un piacere che mi ha quasi fatto piangere». Al fondo, un agitazione inesprimibile: «Faccio schifo con la mia impotente aspirazione al vizio. Meglio il vizio senz'altro».

Il dramma è a questo punto palese: «Notte meravigliosa. Che cosa voglio, che cosa dunque voglio così ardentemente? Non lo so, ma so che non sono dei beni terreni. Come non credere all'immortalità dell'anima quando si sente nella propria una così incommensurabile grandezza. Gettato uno sguardo attraverso i vetri. E' buio: degli squarci, del chiarore. C'è da morirne. O mio Dio, mio Dio, chi sono, dove vado, dove sono?» Le emozioni contradditorie lo stancano, lo disanimano: «La lussuria mi fa soffrire. Ancora pigrizia, tristezza, angoscia. Tutto mi sembra insignificante. L'ideale è inaccessibile: mi sono già perduto. Lavoro, denaro, gloria: perchè? A che cosa servono i piaceri materiali? La *notte eterna si avvicina, e mi* sembra che sto per morire. M'annoia notare i particolari: vorrei scrivere con segni di fuoco. Amore. Penso a un romanzo di questo tipo»

Senonchè non dobbiamo fermarci a considerare esclusivamente i parossismi della crisi, ma prendere in esame il fluire quotidiano dell'esistenza di Tolstoi, la sua golosità sensuale che lo trascinava da gonnella a gonnella, la caccia assidua alle donne con una insistenza di buongustaio e una curiosità psicologica che forse soltanto Stendhal eguaglia. Chi si ferma sugli spasimi e gli abissi: «Stanotte, sono stato torturato da un dubbio improvviso di ogni cosa. Benchè ora esso abbia cessato di straziarmi, è *sempre in me*. Perchè? Che cosa sono? Più di una volta ho tentato di risolvere tali problemi, ma non sono riuscito ad ancorarli nella vita vissuta» rinuncia ad avere una visione totale dell'uomo, e rischia di non capire il ricco fondo, l'humus dello scrittore. Guai ad accontentarsi di una formola, davanti a questo continuo rigoglio di sensazioni («Mi sono fatto ieri tagliare i capelli. Ciò mi pare un segno di rinascita»). che il matrimonio e la vecchiaia (la fuga alla vigilia della morte) non troncarono mai completamente. Iasnaia Poliana e Sofia Andreievna dovrebbero rappresentare l'arrivo in porto, la quiete che consente di mettere in cantiere *La guerra e la pace*. Ma è impossibile illudersi: il fidanzamento: «16 settembre. - Dichiarazione. Lei: sì. Lei: come un uccello ferito. Inutile scrivere. Non è possibile dimenticar ciò, metterlo in carta», e quanto alla pagina sulla vita coniugale (t. II, p. 165), per trovare qualcosa di sì vivo bisogna scovare qualche periodo imperlato di Rétif de la Bretonne.

L'epilogo (1863) lascia aperta la partita: «Tutto ciò è finito. Non c'era niente di vero. Sono convinto di lei; terribilmente scontento di me. Ruzzolo lungo la china della morte, e avverto appena in me la forza per fermarmi nella discesa. Eppure, non voglio la *morte*, voglio ed amo l'immortalità. Per quale scopo scegliere? La mia decisione è presa da tempo. Le lettere, l'arte, la pedagogia, la famiglia. Mancanza di perseveranza, timidezza, pigrizia, ecco i miei nemici...»

Iasnaia Poliana, la moglie, la letteratura, le riforme sociali non furono per Tolstoi che dei derivativi, degli espedienti, il modo di imbrigliare temporaneamente la propria foga. Dopo i grandi romanzi, la purificazione non era avvenuta. Non avvenne con la predicazione politica, morale, religiosa. La corsa attraverso la vita non conosceva tregua. Il purosangue si arrestò, sfinito, soltanto alla stazione di Astapovo.

ARRIGO CAJUMI.

Programma d'abbonamento al "Baretti" per il 1927

Il BARETTI uscirà nel nuovo anno in sei pagine mensile, ma si faranno numeri speciali dedicati ai principali scrittori italiani e stranieri con pagine inedite delle loro opere. Questi numeri saranno riservati ai soli abbonati.

Il prezzo d'abbonamento è portato a L. 15 - Estero L. 30 - abbonamento sostenitore L. 100. Chi manderà l'abbonamento sostenitore riceverà in dono, a richiesta, pubblicazioni della Casa Editrice per L. 50. — Chi ci procurerà almeno dieci abbonamenti ordinari riceverà in dono, a richiesta, pubblicazioni della casa editrice per L. 25.

Chi ci procurerà 10 abbonamenti sostenitori riceverà in dono a richiesta pubblicazioni della casa per L. 500 e una collezione completa di Rivoluzione Liberale e del Baretti, ormai rarissime.

Alcune liriche di R. M. Rilke

I

Il ritorno di Giuditta.

(Inedita)

O voi che dormite!
ancor son nere l'umide macchie sui piedi miei,
incerte - forse rugiada...
Ah! Giuditta, Giuditta io sono!
E da lui vengo, dalla sua tenda,
dal letto suo,
ed il suo capo mi si dissangua in mano...
O sangue tre volte ebbro!
ebbro di vino, di profumi ebbro,
ebbro di me!
— ed ora gelido quale rugiada,
O capo, basso tenuto sull'erba mattutina,
ma io, su, in vetta del mio cammino,
io, sì alto inalzata!
O fronte di repente disempita,
o sogni col sangue nella terra scorrenti....
ma, nel mio cuore esultante
tutta la forza dell'atto che fu!
Qual amante son io!
Terrori in me strinsero tutte le voluttà,
su di me porto tutti gli amplessi.
Cuor mio, o cuor mio glorioso,
batti contro il vento
e va, e va!
È più rapida in me la voce,
la voce mia....
uccel cantore che chiama
la dolente città.

II

Studio per un San Giorgio.

(Inedita)

Perchè fulge qual candida fiamma,
perchè guardo alcuno giammai lo sostenne,
lo serbano i cieli sempre ascoso.
Pensa: rompesse l'equino ferreo petto
e il frontale il mattino nuvoloso
sovra il parco del maniero, e per l'antico [ombroso viale
scendesse in cauto passo di danza leggera
il bardato destriero, con l'armi lento solcando, [qual neve
la via del suo splendor!
Mentre argento sul corsiero d'argento
e non tòcco da nebbia o brina,
sorge l'elmo, chiuso, lucente,
con nel volo del suo cimiero
fresca brezza del primo mattino.
E scendendo, repente, appare
tutto argento il bianco guerriero,
tutto brilla di luci squillanti.....
e si drizza nel pugno la lancia,
un baleno che in alto sen va
dal muto parco che intorno a lui si chiude.

III

Fontana a Roma

(Da "Die neuen Gedichte,,).

Due vasche: e l'una l'altra sormonta
nell'antico marmo che a lor fa cerchio.
E l'acqua dall'alto piano s'inchina
ver l'acqua che in giù l'aspetta
e muta si volge a lei che sommessa parla,
e segretamente, quasi con socchiusa mano,
il ciel le mostra oltre il verde e l'ombra,
come sconosciuta mirabil cosa.

Se stessa tranquilla stende nella bella coppa
senza duol d'esiglio; cerchio da cerchio cresce,
sol talvolta trasognata, a goccia a goccia,
scender si lascia lungo il pendente muschio,
fino all'ultimo specchio, che profondo e cheto
nella vasca sorride, tremulo, fra ombra e luce.

IV

(Inedita)

Lassù, dietro gli alberi innocenti,
il fato antico lentamente foggia
la muta sua faccia.
Solchi profondi vi si stendono;
e lo strido d'un augello che qui si lagna,
ivi, quale impronta dolente, si stacca
dalla dura profetica bocca.

Ahimè! e coloro che in breve amanti saranno,
si sorridono ancóra e non sanno l'addio;
al di sopra di essi, girando, sen va
il loro destino, in segno di stelle
nell'estasi notturna.
Per esser vissuto fino a loro ancóra non scende,
ancóra dimora,
aereo, sospeso nel mobile cielo,
fantasma leggero.

V

(Da "Die neuen Gedichte,,).

Cavalca il cavalier in negro acciaio
là fuori, ove il mondo scroscia e freme.
E v'è tutto là fuori: i dì e le valli,
l'amico e il nemico, e la festa nelle sale,
e il maggio e la donzella, e la selva e'l [santuario,
ed io stesso, le mille volte,
eretto per ogni calle.

Ma del cavalier entro la corazza nera
e dietro il suo pugnar più aspro
si rannicchia la morte e sempre sta pensando
quando mai, quando mai balzerà la lama,
la liberatrice lama straniera,
che mi trarrà fuor dalla mia tana,
ove da tanti giorni curva mi tengo,
perch'io possa alfine stendermi,
ed alfin suonare,
e cantare.....

VI

La Cortigiana

(Da "Die neuen Gedichte,,).

Il sol di Venezia alle chiome mie
fornirà quell'oro, di ogni alchimista
gloriosa mèta. Le mie ciglia
sono a ponti uguali. Le vedi tu
sovrastare al muto periglio
degli occhi, che un segreto fato
unisce all'acque - sì che il mare
in lor cresce e scema e sempre cangia.

Chi una volta mi vide, il cane mio invidia,
che spesso su di lui, distratta, posa
Quella che mai nessun ardor consuma,
la non feribile, l'inanellata mano;
e giovanetti, speranze di case antiche,
strugge, attossicata, la bocca mia.

Anche queste poesie del poeta tedesco R. M. Rilke, morto il 29 dicembre 1926, come il poemetto Orpheus *apparso nel numero di settembre u. s., sono state tradotte in italiano dalla principessa Maria di Thurn und Taxis che gentilmente ha permesso al* Baretti *di pubblicarle.*

*Nell'*Orpheus *il verso*

« ed un *delizioso* stellato cielo »

dovevasi leggere invece:

« ed un *silenzioso* stellato cielo ».

Lo "Stundenbuch,, di R. M. Rilke

Col Rilke la storia della letteratura tedesca ha un ricorso di quel misticismo assoluto che sembra tradurre in atto l'etimologia rigorosa della parola: chiuder gli occhi corporei sul mondo conosciuto, per affisar quelli dell'anima nel misterioso mondo dove s'agita Dio.

E poichè l'ignoto s'insinua in ogni parte, adombra ogni cosa, penetra giù nelle latebre più profonde del nostro essere e, pur dissimulandosi continuamente in una proteiforme versatilità di aspetti e sotto una centuplice maschera insfaldabile ed inscalfibile, sempre con la sua invisibile ma sensibile presenza ci tenta e provoca, questo misticismo si risolve in una perpetua vigilanza a spiare e cercare la divinità.

Solitudine, silenzio, ascesi; ma non in una tranquilla attesa come di una special grazia che si conceda, sì invece in una continua irrequieta ricerca dell'Inafferabile che appena appare, sguscia e sbalza, si trasforma e sfugge, pronto ad illudere ed a deludere. Tal misticismo è lontano da ogni teorizzazione teologale e da ogni preoccupazione di religiosità pratica. E' sì, un conato di arrivare, come dice S. Tomaso, alla « Visio essentiae Dei » ma là tutto ciò rimane arida materia dottrinale e campo a sottili distinzioni scolastiche, qui produce uno stato d'animo che è di per sè stesso prossimo alla lirica.

In Rilke la tendenza alla vita interiore si converte praticamente in una predilezione degli ambienti silenziosi, dei paesaggi ricchi di suggestività spirituale, in una ricerca del prossimo che abbia con lui delle affinità elettive.

Nell'elogio che egli fa dello scultore Rodin, suo compagno e maestro, sembra esposto il programma ideale della sua vita.

« Egli mi ha insegnato tutto quello che prima non sapevo, tutto quello, poi, che sapevo mi ha chiarito coll'esempio della sua vita tutta protesa verso l'infinito, del suo fermo amore alla solitudine da *nulla mai* turbato, e del suo grande raccoglimento in sè stesso ».

In queste confessioni troveremmo, se fosse necessario, il segreto della sua personalità. La sua anima gravita sopra un nucleo di impulsi e sentimenti irresistibilmente volti al misticismo: di lì irraggia la sua attività artistica molteplice e pur una d'ispirazione. Il libro che meglio lo rappresenta è lo « Stundenbuch » (Libro d'Ore).

Nei paesi germanici, la pianta della mistica è sempre allignata prosperosa. I primi vivai furono nei conventi Domenicani, maschili e femminili. Vennero poi gli « Amici di Dio » (Gottesfreunde) che pur non allontanandosi dalla chiesa, menarono una vita contemplativa in un'ombrosa diffidenza d'ogni esteriorità puramente liturgica; e i « Fratelli di vita comune » (Brüder vom gemeinsamen Leben) dalle cui file uscì il famosissimo Tomaso da Kempen, probabile autore dell'« Imitazione di Cristo ».

Nel silenzio dei chiostri o comunque nella solitudine prescelta, entro o fuori i confini segnati dell'ortodossia, tutte quest'anime ascetiche agognavano al perfezionamento morale, alla mistica unione con Dio: ma quando scrivevano, comunque si chiamassero: Ildegardo di Bingen, Matilde di Magdeburgo, Mastro Eckart, Giovanni Tauler o Giacomo Böhme, non potevano prescindere da scopi pratici di edificazione cristiana e di proselitismo. Onde era naturale che il loro fervore lirico si dissipasse subito nei toni oratori della predica, nelle ingegnosità delle similitudini, nelle peregrine trovate dell'apologo, nelle sottilizzazioni teologali, nelle pitture apocalittiche di seconda mano. Nessuno sapeva o voleva porsi al disopra delle questioni dogmatiche, per esprimere nella prima suggestione dell'estro i sentimenti che l'affannosa ricerca di Dio suscitava nella sua anima soggetta ad una vicenda di dubbi e scoraggiamenti, di conforti e giubili.

Per trovare un atteggiamento simile a quello del Rilke, fu notato anche da altri, bisogna scendere fino al Silesius (Giovanni Scheffler). In Lui l'esaltazione mistica era tutt'uno con l'esaltazione lirica: nessuna considerazione estrinseca poteva far da remora al suo impeto; non la preoccupazione dell'eresia, non il pensiero di pencolar sulla china del panteismo.

Dio era quale « lo » sentiva lui. Ora egli avvertiva chiaramente che il più piccolo non può comprendere il più grande, che bisogna essere non da meno, ma dappiù di Dio, per abbracciarlo e servirlo.

« Signore non mi basta servirti *angelicamente*
« e inverdire al tuo cospetto nella perfezione degli Dei;
« al mio spirito ciò è troppo meschino e abbietto:
« chi vuol servirti degnamente dev'essere più che [divino ».

La libertà più sconfinata era l'unico ricettacolo allo spirito incontenibile di lui.

« Dov'è la mia sede? Dove io e Tu non stiamo.
« Dov'è l'ultimo termine, cui debbo tendere?
« Là dove termine non c'è ».

Dio stesso come può vivere senza chi l'avverta?

« Solo che senza di me Dio non può vivere un istante
« Se io m'annullo, egli deve necessariamente *morire* ».

L'esistenza di Dio e delle sue creature dipende fatalmente da un reciproco aiuto.

« C'è tanto di Dio in me, quanto di me in Lui.
« Io coopero alla sua essenza, quanto Lui alla mia ».

Il niente e il tutto sono due termini che si equivalgono.

« La goccia diventa il mare, quando va al mare
« l'anima Dio, quando Dio *l'accoglie* ».

In una « *Weltanschauung* » consimile si muove anche il Rilke. Senonchè il Silesius è più irruente ed enfatico: il poeta non sempre toglie la tonaca del frate; il Rilke è più calmo ed obbiettivo, meno gagliardo ma più versatile. La sua anima d'artista *moderno* ha superato i limiti di ogni polemica e non spiega la voce che al canto.

Canto lene che smuore spesso in un sussurro, in un languido arpeggio, in un pianissimo tremoloso, in noto *flautato di violino*, quasi voglia adeguare la levità di Dio che è sopratutto silenzio, eco remota, voce tenuissima, soffio sfuggevole.

« Tu vieni e vai. Le porte si serrano
« molto più piano, quasi senz'alito.
« Tu sei il più leggero di tutti,
« di tutti quelli che passano per le case silenti.
« Ci si può così abituare a Te,
« da non alzar gli occhi dal libro,
« quando le sue figure s'abbelliscono,
« al passar delle tue ombre azzurre ».
« .... Come vanni, centomila arpe
« ti sollevano dal silenzio ».
« Tu hai una maniera d'essere così leggera:
« coloro che ti dedicano canti sonori,
« si son già dimenticati della tua vicinanza ».

Una vicinanza assidua, che è quasi un'aderenza: impalpabile come l'aria è la parete divisoria.

« O coinquillino Dio, se più volte
« nella lunga notte con duri colpi ti disturbo,
« gli è che di rado ti sento respirare,
« e so che tu sei solo nella sala,
« e se hai bisogno di qualche cosa non c'è nessuno
« che ti porga, mentre brancichi, una bevanda.
« Io sto sempre in ascolto. Fa un piccolo segno;
« io ti sono proprio accosto.
« Non c'è che una sottil parete fra noi due,
« per caso; e può darsi
« che un grido della tua bocca o della mia bocca
« la sfondi senza rumore o suono alcuno ».

Dio è tutto: gagliardia e debolezza, grandezza e umiltà, bene e male, vita e morte.

« Tu sei così grande, ch'io non sono già più,
« sol che mi ci metta vicino ».
« Tu sei il povero, tu sei il nullabbiente,
« Tu sei la pietra che è senza posto alcuno,
« Tu sei il lebbroso reietto
« che gira per la città col crepitacolo ».
« I miei amici son lontani:
« a stento odo ancor l'eco delle loro risa;
« e tu, sei caduto dal nido,
« sei un uccello novellino dall'unghie gialle
« o dagli occhi grandi e mi fai pietà.
« La mia mano è troppo grossa per te,
« ed io tiro su dalla fonte una gocciola col dito,
« e sto attento se tu arrivi a sorbirla,
« e sento il tuo cuore e il mio battere
« tutt'e due di paura ».

In tutto vibra la potenza di questa « cosa delle cose ».

L'universo s'identifica col granello di sabbia: non si è mai abbastanza piccoli per adeguare il nullatutto delle cose.

« Io son troppo esiguo nel mondo,
« eppur non abbastanza
« per essere ai tuoi occhi una cosa
« oscura e intelligente ».

Ma l'ignoto è in tutti gli oggetti, opperò bisogna amarli tutti d'amor fraterno.

Il « Libro d'Ore » si potrebbe dire a questo riguardo, una parafrasi ampliissima, una interminabile variazione del tema del Cantico del Sole di S. Francesco.

Qualche critico tedesco ha anzi parlato di un « vangelo rilkeriano delle cose ».

« Io ti trovo in tutte queste cose
« di cui sono come un buon fratello ».

Si ritorna all'universalismo del Silesius. Ricordate?

« Uomo, soltanto quando sarai diventato tutte le cose,
« entrerai nel Verbo e nel *novero* degli Dei! »

Ineluttabilmente, invincibilmente, eternamente, l'impulso sospinge l'uomo a Dio.

« Chiudimi gli occhi ed io posso vederti,
« tappami le orecchie ed io posso sentirti;
« senza piedi io posso venire a te,
« senza bocca ti posso tuttavia scongiurare! »

I bisbigli più tenui della notte sono d'uomini che cercano nel buio, il Tenebroso, l'Introvabile, il Notturno.

« E così è, mio Dio, ogni notte:
« sempre ce n'è di svegliati,
« e vanno e vanno e non ti trovano.
« Li senti tu camminar nel buio
« col passo dei ciechi? . . . .
. . . .
« Io ti cerco poichè essi passano
« avanti alla mia porta. Posso quasi vederli.
« Chi debb'io invocare se non Colui
« ch'è scuro e più notturno della notte,
« l'unico che veglia senza lampada,
« e non ha paura? »

Nell'oscurità le forze elementari degli istinti, le virtù più profonde dell'anima sono particolarmente vive.

« Oscurità da cui origino, io ti amo più che la fiamma
« che circoscrive il mondo ».
. . . . . . « Amo le ore oscure dell'esser mio,
« nelle quali i miei sensi si approfondiscono ».

Le citazioni si potrebbero moltiplicare all'infinito, ma sarebbero sempre troppo frammentarie per riprodurre la mirabile suggestione, direi quasi ossessione, che la lettura continuata del libro ti suscita della onnipresente e perpetuamente vigilante divinità.

Sommessa alituosa, aerea, la canzone accompagna come una preghiera la mistica contemplazione del poeta: alcunchè di soffice, di morbido, di vellutato è nelle parole, nel ritmo e nel verso. Alcuni critici han creato, credo per il Rilke, la parola « Fraulicher Stil » quasi « stile femmineo », per denominare la delicata levezza della sua maniera. Altri, badando alle sue concezioni, l'ha chiamato « gotico » a indicare quel tanto di nebuloso e di nordico che sembra fatalmente connaturato con esso.

Nel Rilke, infatti, l'aperta linea classica si rompe e spezza in un groviglio di punti e frastagli; al chiaroscuro netto sottentra il multiplo gioco delle sfumature, al predominio del giorno e della luce quello della *notte* e del buio; al semplice il composto. Nel significato di certi vocaboli, sono accolte, sia pure in virtù di suggestione, mille sfumature, p. e. negli epiteti « latino » e « gotico » che possono stare fra di loro in posizione antipodica.

Ora i critici tedeschi che schematizzano ed epitetizzano quanto e più del dovere, non hanno mai adoperato l'aggettivo « gotico » più a proposito.

GIOVANNI NECCO.

Spontanéité

Un giovine poeta francese ci ha mandato queste lasse in prosa, interessante tentativo di fusione dell'elegia romantica con le notazioni tipiche del surrealismo. Intenti come siamo a seguire il movimento contemporaneo delle letterature straniere, offriamo ben volentieri ai nostri lettori questa primizia, che viene da una piccola cerchia di nuovi scrittori in gestazione.

I.

Au jardin de Shelley, où dorment les narcisses, où les hirondelles tracent des courbes ovales dans la moiteur d'une soirée de mai..... Des poissons d'or traînent, lourds, dans les vasques. Le bleu calme règne, à peine troublé par le vol des oiseaux; des parfums de verveine montent, et de sureau. Le poète, vêtu de blanc, respire. C'est Shelley, c'est moi.

Que la vie est légère! Dans le ciel, étincellent des brillants, je répète le nom de Claude, Claude qui sonne bleu de la couleur du temps. Une langueur mystérieuse pénètre, où flottent des mélodies de Schumann, torses, incisives, qui bouleversent l'être. Enfin Claude apparaît, mais il est impossible de le fixer, de le toucher; un bercement monotone l'agite, il va se confondre dans le bleu de la soirée; et je crie, éperdu, et Shelley, couvert de rubis, de nuit et de rosée, joue de la lyre, et, se glissant dans un parfum, Schumann vient m'exprimer son éternelle folie. Je suis gris... Oh! le réveil!

II.

C'est aujourd'hui que je vais voir le magicien. J'imagine ses yeux noirs, son air altier, sa séduction souveraine, irrésistible. J'en tremble d'émotion, dans le lourd autobus vert sombre qui me transporte jusqu'à lui. Le temps est boueux; la ville est triste, un peu terrible; je roule plein d'émoi vers le magicien; peut-être entendrai-je bientôt des roulements de tonnerre.

Des rêves de l'autre nuit, en hybrides lambeaux me trottent par la tête. Une lubricité un peu horrible et un peu attirante me fait frissonner, une jambe se meut assez nerveusement, qui me suggère un appétit faunesque. Et je suis entraîné vers le magicien, et le temps est gris, et l'autobus débridé, échevelé, m'emporte avec le vent......

Le magicien est un homme du monde, qui me regarde en souriant, et qui porte une épingle de cravate.

III.

Joie d'un simple accord dans une tranche grise de vie. Au milieu de la brume affective qui m'enveloppe, quelle impression violente n'est pas celle de ces cors de chasse au rire lointain. Que ne sont trois mesures d'un Prélude de Bach, une chose éternelle et dont l'ivresse reste plus longue?

Comme vous fuyez vite, soirs d'hirondelles et de sureau, parfums des montagnes noyées sous les pins et les cèdres, rayon blanc de soleil, qui à travers un nuage vient caresser les notes d'un orgue de Barbarie, et vous, toutes les marines.....

Dans un tissu terne, je vois des taches éclatantes, trop circonscrites, hélas!

Douces fugacités, extases qui me saisissez une minute pour me relâcher, m'apportant un parfum respiré à dix ans, des fraises des bois sous une large crêne, un regard vite éteint, des jardins humides, et l'odeur des premiers abricots . . . .

. . . .

IV.

Ah! Que ferai-je et que dirai-je? Un seul de tes regards me fera mourir, ou mon cœur gonflé crèvera en larmes dans tes bras. Et pourtant, je ne dirai rien, nous serons très calmes. Nous sentirons l'odeur des feuilles fraîches dans la rue animée. Tu auras un regard blond et rose, je rirai aux éclats. Y a-t-il une volupté dans le tourment, dans la déception, dans la perte ou le manque de ce que l'on aime? Peut-être.

A moi, torrents des rires délirants, animations, gaieté. Il me semble que le soleil chante en moi, que l'air pique, que me yeux s'agrandissent et vont déborder. Il n'y a que toi qui puisse me faire du bien. Prends-moi dans tes bras, que je sombre dans une torpeur un peu tendre. Mai non, c'est vrai, c'est impossible, car je ne dirai rien, que je ne goûterai pas au bonheur de t'aimer, que je finirai bientôt, que je laisserai encore passer ce dernier printemps, que je suis un peu ivre.

Oh! comme une vie intense flotte en cet instant dans mes nerfs.... Mais tout cela ne vaut pas ton plus beau sourire.

V.

C'est demain soir que nous sortirons ensemble, que nous nous promènerons dans les herbes chantantes où s'agiteront les sauterelles. Ah! Quand demain soir sera-t-il venu? Je m'agite et je m'impatiente. Je veux voir un ciel étoilé à ton bras suspendu. Je veux me voir révéler par ta présence toutes les brises et tous les parfums, toutes ces joies de la flore et de la lumière à qui ton union importe, pour que je puisse les apprécier.

Errer seul, dans ce qui avec toi me semblerait le comble de l'exquis, serait l'équivalent d'un décor sans spectacle. Les brises, les étoiles, les oiseaux, ne me seraient d'aucun prix. Et si je me roulais dans les hautes herbes en mâchonnant quelque parfum, je le ferais avec le désespoir de ton absence ou l'impatience de ton retour.

Ah! demain, demain! Et demain ne sera peut-être qu'une déception. Je serai peu enclin aux plus douces ivresses, stupide, raccorni. Ou toi, tu seras distrait, ailleurs? Ah! tout ce que l'on possède en soi, en réserve et que l'on ne peut extérioriser.

Mais les plus grandes jouissances ne sont-elles pas celles qui ne vivent que dans notre désir?

VI.

La rivière coule sombre et bleutée sous les remparts de la nuit. Ma tête tourne, encore étourdie. La clarté bientôt va pénétrer, suintante. Du blafard va naître, hideur désespérée. « Dormez, mon enfant, dormez, ne tournez pas, ne vous tourmentez pas ici ». Quelle est cette voix qui m'appelle, et veut me consoler? Je ne puis l'écouter. Elle ne me mènerait qu'au retour en arrière, à la nuit.

Et l'aurore grise et lugubre me pique; au milieu de mon tournoiement, je sens une force irrésistible m'attirer vers elle, et tout-à-coup une voix, sa voix, et combien horrible et stridente, déchirante....

Quelle voix es-tu, ô long sifflement, sifflement blanc qui m'attire vers un infini? C'est la trompe du nirvâna qui bientôt va m'engloutir. Hurlement, quel es-tu, toi qui vas me saisir? pourquoi si tragique et si doux, pourquoi, de la même couleur que ce qui m'entoure?

Là-bas, de l'autre côté de la rivière est une longue, longue cheminée d'usine qui lance cet appel profond, glacé, interminable.

Vue d'en haut, sa bouche est comme le cratère d'un volcan. Il en sort, en lourdes volutes, une fumée blanche qui va peut-être bien m'étouffer. C'est elle, qui m'appelait de ses cris.

Des lueurs électriques dansent au fond du gouffre.... Ce ne sera après tout qu'un bon matin d'hiver, triste, bourgeois, ordinaire, un peu pluvieux, peut-être.

JEAN BERTRAND

La poesia serbo-croata

Muradbegovic.

I.

« Tumara voda, bez Korita, mutna ».

Così dai deserti ripiani di Kosow che sanno lo strazio secolare delle genti serbe, e dalle montagne della Bosnia mussulmana, sembra dilagare come un'acqua torbida il canto appassionato.

Dove l'amore è grande, ma la speranza è forse un sogno — il sogno, seconda natura slava — velo che ricinge le semplici linee ritmiche di una veste melodica dominata dalla melanconia.

Canto degli oppressi, voce soffocata degli esseri che nella serie dei patimenti hanno scordato di che natura sia la letizia.

E come leggera si levi al sole la canzone — piena e perfetta — dei sensi e dell'anima nella esaltazione che precede l'ora divina del compimento d'amore.

Gli Slavi meridionali sembrano ignorare — nelle loro letterature — tutto quanto nella vita è gioia, e possesso, e trionfo, e dominio.

Forse il senso trascendente della esistenza *toglie loro* la visione dell'immediato e del concreto; e vagano con il cuore e con il pensiero nelle sfere eternamente varie dell'Indefinito.

Dove per noi è fuoco, ed avvampare di passioni senza barriera, per essi è il sogno che si svolge in sè, nè mai si avvera.

Dove sono la luce e la fede, per essi è la dolce luminosità di una notte lunare ed il sorriso triste di chi vorrebbe credere.

Dove è la volontà maestra di azione, è invece la fatalistica consegna di sè a qualche cosa di più alto, ma sempre meno preciso.

Non è facile trovare nei canti dei poeti il soffio ardente della febbre sensuale, ed il richiamo d'amore sorge dai loro versi simile ad una preghiera.

Alla donna chiedono — quasi con timidezza fanciullesca — di volere accogliere il loro supplicare che il tempo rese quasi vano; cantano la bellezza in mille maniere ma in un solo tono, descrivendo le fattezze senza buttarsi a furia alla conquista del suo senso divino.

Ma *porgere* alla donna la passione come un fiore rosso di sangue e di fuoco, dirle affannosamente della brama che arde le carni senza mai posare, costringerla a donare all'uomo, al «suo» uomo tutta l'anima, questo non è compito della poesia slava.

E' compito nostro, di noi genti italiche irruenti e fantastiche, femmine forse nella acuita sensibilità e nella sete di vita e di tormento — che qualche volta, ebbri, noi chiamiamo gioia — ma maschi, come maschi, nell'attimo della fede e dell'amore.

E dell'opera.

Perchè soltanto chi sa amare sa e può dare, creare, animare.

E non vi ha nessun seme fecondo al di fuori dei solchi — non importa se arati dolorosamente — dell'amore.

Serbi e Croati donano la tristezza delle meditazioni sconsolate alle ore, e al ritmo affidano l'angoscia soffocata; nel cuore, donde ogni accento nasce, l'aridità che suole accompagnare una sofferenza continua.

Pianto e rimpianto.

E talvolta neppure il pianto è più, ma il *riso* della beffa più atroce che l'uomo infligge a sè stesso.

Un grido, un pugno si leva nel gesto di rivolta che nacque con il primo uomo, e che poi *ricade inerte*.

E la stanchezza, tanta e così diffusa stanchezza che fa paura, come qualche cosa di inconsciamente tragico che tutti, dall'uomo al popolo, recano in sè.

Divago; ma è così dolce errare nelle regioni dello spirito per chi crede, ed io credo, che non tanto fornire di notizie gli archivi delle mille biblioteche e dei milioni di eruditi, e non tanto disperdere in mille rivoli il torrente santo di poesia, sia il fine di chi vive l'angosciosa febbre del ritmo in sè e la rivive negli altri, quanto di ricreare — interpretando — la passione che seppe generare.

Quella od un altra; fonti di vita che sgorgano da una stessa roccia.

Vi sono, disseminati per tutta la Bosnia e la Serbia meridionale, molti mussulmani, ed oggi che i tempi nuovi cancellano — forse soltanto all'esterno — i segni di un credo religioso nato e vissuto nel fanatismo, con un passato di guerre combattute e vinte, di terre spogliate ed oppresso nel nome della fede, oggi ancora è dato di scorgere i resti dei costumi turchi nelle manifestazioni solite della loro vita quotidiana.

Anche i Mussulmani, come gli Ebrei, sono segnati dalla mano divina.

Gli ebrei operano prima di credere e la loro fede è costruita sulle singole pietre del Tempio, i Turchi rimettono a Dio anche l'opera.

Slavi di oggi e Turchi di ieri.

Conquistatori feroci che sapevano levare selvaggiamente il riso sulla vittima sgozzata e sulla femmina di preda posseduta, poi signori delle terre dei vinti, perchè con il lavoro di questi germogliasse per loro più facilmente la spiga *dalle zolle che inumidivano il pianto ed il sangue degli oppressi.*

Oggi, a loro volta, molto vicini a perdere ogni loro carattere.

II.

La nostalgica rimembranza dell'harem, quando esso era ancora una delle caratteristiche più vive della vita turca, si delinea come *sentimento dominante in una breve raccolta di* versi in lingua serba che reca il totolo « Haremska Lirika ».

L'autore — Ahmed Muradbegovic — rivela nel nome la propria origine mussulmana, ed al lettore fa rivivere con una certa ingenua sensualità di tono alcuni quadretti di vita intima femminile.

Tante scene, tanti brevi ma efficaci colpi di pennello sopra uno sfondo assai cupo, illuminato da una luce sanguigna e, qua e là, da violenti barbagli.

La ricerca di un senso unico è vana.

E, veramente, è vana sempre in ogni poesia; chi può ardire di fermare l'attimo divino, l'istante di fuoco in cui tutta intiera l'attività del poeta è raccolta nel suo cuore per prendervi la *forma di un ritmo* destinato a portare alle anime una più intensa passione?

Variano i toni della poesia nei versi di Muradbegovic; dal tremolio lieve delle foglie dei pioppi che inizia il libro, alla desolata solitudine delle carovane erranti fra le gole infide del deserto d'Arabia, quante visioni si seguono, quante meditazioni brevissime si alternano.

Su tutto la figura — non nuova del resto — della donna che domina nella serra profumata degli ardenti fiori *di carne*, che i più sottili segreti della voluttà conosce ed usa da maestra abile ed esperta.

Lo scrittore ritorna molto spesso sui tratti più vivi delle donne amate; i capelli — neri — le pupille degli occhi, la bocca *sempre infuocata* dal tormento sensuale.

E sangue, il fatale ricomparire del sangue di tutte le passioni brucianti, di tutti gli amori sorti dal peccato per vivere in esso, per bere avidamente alla coppa insidiosa che esso porge.

Uno spirito religioso, — come il vento che arde nelle pianure desertiche — lo si ritrova sempre, rivelandosi nell'aspetto di tendenza alla elevazione mistica; senza che il misticismo in questo, come in altri casi, debba segnare un contrasto con la passione che avvelena tutte le fibre del cuore dell'uomo.

Per questo, un canto d'amore, ed una descrizione di femmina si accompagnano e si legano quasi ad una preghiera che il credente leva al suo Dio — Allah.

Il canto che si intitola « U svetoj nòci » — nella santa notte — è tutto soffuso di tristezza, come se il primo verso avesse retto l'ispirazione del poeta senza dare tregua all'angoscioso senso di desolazione, come se la natura che in queste poesie non ha una piccola parte, non conoscesse in certi istanti che una luminosità freddamente lunare, resa più gelida dai riflessi di rupi marmoree.

« Mjescina slazi sa mramornih gora ».

Ma no! quanti diversi aspetti anche la natura assume in questi versi, se la sua voce sanno recarci tanto la brezza lieve che agita le foglie, quanto il torbido *rivolgersi* delle acque straripanti, tanto la triste ora autunnale, quanto il nero profondo delle notti sorte fra i delitti d'amore.

Ma in tutto il libro non v'è un solo verso, non una parola che ci parli di gioia, e tutto è cupo, tutto è così triste! Scene dipinte a colori oscuri e sfondi notturni e crepuscolari e sempre sopratutto ombre, e luci sanguigne

La chiusa:

In un accenno precedente dissi del più singolare aspetto della poesia — e posso aggiungere — della letteratura slava in genere, di quella serbo-croata in modo speciale; dissi come essa sia sempre dominata, ispirata da una tristezza profonda di cui è vano cercare di scorgere l'origine; qualche cosa che trascina attraverso i secoli e sembra quasi il riflesso di un fato di sventura.

Così nelle poesie di Muradbegovic e così forse sempre.

Dei quadretti che il poeta presenta, variando il metro, se si toglie il soggetto d'ispirazione che rivela davvero un attaccamento vivo e nostalgico alla vita ed alla tradizione religiosa mussulmana; se si toglie tutto ciò che è ricordo, vissuto con passione, della vita intima nella casa turca e spontanea *professione* di fede, tutto il resto è di natura slava.

Così ricompare il senso della natura nelle descrizioni brevi che qua e là accompagnano i soggetti di poesia, e più ancora in qualche poesia dove gli accordi *melanconici* sono un tema a sè e traggono proprio dalla visione meditata della Natura la più fresca impronta.

Questo, in modo speciale in « Topole » (i pioppi), « u svetoj noci » (nella notte santa) « Jesenski akordi » (accordi autunnali), nell'ultima poesia il primo brivido autunnale percorre l'anima.

Autunno; il tempo in cui il verde muore, e muoiono le brevi passioni folli, e nel cuore la tristezza cala lentamente come una nebbia, ad avvolgere tutto ciò che nell'uomo vive; la passione, il *pensiero*, la fede.

Anche per il poeta è l'autunno, nella visione di scene che non si vivranno più, ma che ricordano le ore di voluttà vissuta un tempo e rivissuta in sogno.

Lampi che si spengono presto, ma bastano ad illuminare tutta una Vita.

Torino, 1926.

MARIO LISDERO.

Ahmed Muradbegovic

Haremska lirika
hrvatski stamparski zavod D. D.
Zagreb.

"Frusta„ e "Fiera„.

Abbiamo tutte le buone intenzioni (e, tempo che ci crescano le unghie le recheremo anche a compimento) di essere gli Aristarchi Scannabue della odierna cultura italiana e straniera. Professione, questa di Aristarco, che spesso viene vantata e annunziata, ma non praticata seriamente se non da pochi.

Per conto nostro, l'esercizio della professione non si avvierebbe in modo decoroso per noi se non trovassimo la maniera di allungare una sferzata alla consorella maggiore che va per il mondo col nome di « Fiera letteraria ». Ma si rassicuri la venerabile consorella; si tratta di *una sferzatina modesta e carezzevole.*

Fiera vuol dire luogo dove si fa mercato, in giorni prestabiliti, di bestiami e prodotti agricoli e manifattura d'ogni sorta, all'ingrosso e al minuto, con libera contrattazione. Ma ciò che si vende in fiera dev'essere, o per quantità o per qualità, superiore a ciò che tutti i giorni si può comperare nelle botteghe: se non fosse così la fiera non avrebbe ragione di esistere.

Perchè allora la « Fiera letteraria », che dovrebbe raccogliere settimana per settimana le grandi firme e i grossi calibri della nostra letteratura, si compiace tanto di riempire le sue colonne con la quintessenza della produzione provinciale? Forse perchè in Italia non c'è altro che provincia?

Un nuovo poeta.

L'Accademia Mondadori ha scoperto un nuovo poeta nella persona di Vincenzo Gerace. Conoscevamo, veramente, Gerace come poeta da un gran pezzo; un romanzo, « La Grazia » (1913) era unico titolo, ma sufficiente perchè l'autore fosse ricordato nelle buone cronache. In tredici anni la sua vena forte e selvaggia di inesperto figuratore è diventata una stilizzata tecnica di verseggiatore, piena di anfrattuosità e di contradditorie combinazioni. Ma Gerace è stato « couronné ». Rallegramenti.

Uno dei Verri.

Gli studi critici

In questa rubrica, abbiamo l'intenzione di venire di tempo in tempo esaminando, tenendoci all'ombra di alcuni nomi classici o venerandi della nostra letteratura, i risultati e le conclusioni della critica più recente. I nostri saggi non voglion essere nè annunzi bibliografici nè tanto meno articoli di terza pagina. Perchè da un lato terrem fisso lo sguardo all'insieme del quadro: e d'altra parte i libri di cui parleremo non saran sempre i più noti nè i più facili a leggersi. Le nostre pagine saran forse piuttosto i segni d'un ardito esperimento: si tratta invero d'avvicinare ad un pubblico, sia pur ristretto, una materia ch'è rimasta sino ad oggi, per general difetto di coltura, lontana ignota ed ostica ai più.

Abbiamo avuto di recente (qualcuno forse non se n'è ancora dimenticato) una polemica sulla critica, condotta con tanta disperata allegria, con tale assenza di metodo e povertà di risultati, che gli spettatori più intelligenti ebbero a divertirsi. Vi parteciparono alcuni dei nostri giornalisti più buontemponi, ignoranti e sfaccendati: ma anche le persone più preparate e più colte (citiam, per es. in campi diversi, Attilio Momigliano ed Emilio Cecchi) finiron col trovarsi a disagio in quella diabolica fiera, e le loro parole si dispersero al vento. Era saltato sù infatti un tale ad inveir contro i nostri critici, perchè, sempre pronti a correr dietro ad ogni novità nostrana, o peggio straniera, rifiutavan poi di valutare e misurare ne' loro scritti le linee e le opere insigni della nostra classica letteratura. Era naturale che ad assumersi il compito di bandire imprese di questa grandezza fosse proprio uno di quei buoni ragazzi che, i classici, non san neppure quasi mai dove stiano di casa, e se per caso ne incontran qualcuno escon fuori subito in entusiasmi spropositati e sommari, e son sempre pronti infine a confonder la loro particolare e giovanile ignoranza (non priva magari d'ingegno e di gusto) con una ignoranza che essi immaginano sia generale e diffusa. Come tale, egli si rivolgeva a quei soli critici che conoscesse (vogliam dir quelli che imbrattan di chiacchiere più o meno letterarie le pagine dei nostri giornali) e proponeva loro di far, nientemeno, una nuova storia della poesia italiana. Impresa stupenda e affidata, non c'è che dire, in buone mani!

Non è nostra intenzione assumer la difesa d'ufficio della critica italiana, e neppure in sede più ristretta, di quella accademica ed universitaria. Abbiamo già espresso il nostro parere in proposito. Soltanto, lasciando stare le inutili discussioni per venire su un più solido terreno, intendiamo studiare e giudicare, nei saggi che verrem pubblicando, quel tanto o quel poco che ignorandolo naturalmente i più, han pur fatto i nostri critici in questi ultimi anni.

Machiavelli

Ecco qui due libri italiani, usciti entrambi nel corrente anno, dai quali la figura del Segretario fiorentino dovrebbe venir fuori delineata e circoscritta secondo i nuovi metodi e le più recenti indagini storiche, giuridiche e filosofiche. Di essi, uno è dedicato senz'altro a tutta *La politica di Machiavelli* e vi sono raccolti gli scritti d'uno studioso già noto ed esperto, come Francesco Ercole (scritti pubblicati la prima volta negli *Studi econom. giuridici della Università di Cagliari* degli anni 1916 e '17 e nella rivista. *Politica* del '20 e del '21); l'altro è opera d'un giovine, Federico Chabod, e tratta più limitatamente e specificamente *Del «Principe»* di Niccolò Machiavelli. In verità, come vedremo, l'indole e la mente del grande scrittore nostro balzan più vive schiette ed intere dall'opera più limitata e speciale che non da quella che vorrebbe esser più comprensiva e generale. Poichè, è bene notarlo subito, fra l'una e l'altra pubblicazione, sussiste una differenza, anzi opposizione, di idee e di metodo, che i critici non hanno di solito giustamente apprezzata (limitandosi anzi per lo più a compartire in modo uguale le lodi), e che è opportuno, a parer mio, sia messa alfine nel suo giusto rilievo.

* * *

L'Ercole muove da una preparazione non letteraria, e neppure in largo senso umana o storica, bensì specificamente giuridica e filosofica. Ma le categorie etiche, viste con mente di giurista, gli si trasfigurano in concetti generali, i quali non derivano il loro significato e la loro profondità dal tempo in cui sorgono e dal tono di chi le enuncia, ma valgon per sè stessi, isolati ed astratti, quasi nere formule nate e cresciute fuor d'ogni limite temporale e spaziale. Così che, se al critico verrà in mente di «risalire, attraverso la esposizione frammentaria e analitica, che il Macchiavelli ha dato al proprio pensiero, alla sintesi di questo pensiero, e di ricostruire, nelle sue linee generali, il concetto e la teoria universale dello Stato, quale dovè pur splendere alla profonda mente di Lui»: nessun ostacolo varrà ad arrestarlo nè gli impedirà di metter insieme pezzo per pezzo un sistema compiuto e dettagliato. Non gli importeranno le date e le occasioni differenti delle varie opere, dai *Discorsi* alle *Storie*: tutte anzi gli appariranno materia indifferente ed uguale, miniera informe di citazioni, quasi sparsi frammenti d'una ideal dottrina da ricomporre. Riconoscerà l'incertezza, talora magari contraddittoria, della terminologia: ma alla sua perizia giuridica parrà questo lieve intoppo. Si fermerà a considerare per un istante il carattere analitico e frammentario dell'esposizione, ma non dispererà di raggiungere, oltre i frammenti, la sintesi. Ne vien fuori una compiuta trattazione di filosofia politica, con i suoi prolegomeni morali, la sua teoria generale sullo stato, e quelle particolari sulla classificazione dei governi, sui mezzi di crearli, rinnovarli e mantenerli, sulla difesa esterna ed interna degli ordini.

Sotto quest'aspetto, il libro dell'E. è chiaro, minuzioso ed attento, pieno d'osservazioni acute e profonde, di quelle distinzioni teoriche e sottili, che al volgo sfuggono, ma son l'orgoglio appunto dei giuristi: senonchè vien fatto talora al lettore di dimenticarsi che tutte queste costruzioni, un po' fredde e incorporee nella loro bella armonia, sono attribuite proprio alla mente fervida, appassionata e, diciamo pure, immaginosa di Niccolò Machiavelli.

Ecco, anzitutto, un preludio sulla filosofia morale del gran Segretario. L'E. riesce a trovar nel cap. 25 del «Principe», dove si parla della fortuna e della virtù e del modo ond'esse si dividono il campo dell'umana realtà, un'originale e profonda soluzione del problema del libero arbitrio, la quale preannuncia senza più le dottrine crociane sull'argomento. Così di recente un altro studioso ha voluto vedere in quelle pagine machiavelliche la ricerca d'un *principium universalitatis* della storia.

In realtà esse si riconnettono all'incertezza teorica che il Fiorentino ebbe qui in comune con gli altri uomini del suo tempo. Ma nell'immagine dei «fiumi ruinosi», che quell'incertezza teorica copre senza nasconderla, anzi additandola al lettore cauto, l'E. non esita a scoprire una rappresentazione del concetto crociano della storia, dove se la volizione coincide con l'azione, non può coincidere con l'accadimento, che dal fondersi ed incontrarsi di tutte le azioni individuali risulta.

Così il concetto machiavellico della *virtù* pare all'E. identificarsi con quella che il Croce chiama forma economica dello spirito. La quale, anche nel Machiavelli, non esclude una superiore forma *morale*, che però non è, come nel Croce, volontà del bene universale, bensì soltanto di quello d'una Patria determinata.

«L'etica del M. non è che in parte formale: anzi, a ben guardare, non è affatto formale, perchè presuppone ed afferma un limite materiale alla moralità... La Patria.... è il presupposto ed il limite della moralità machiavellica: sia nel senso che, in essa e per essa, tutta la moralità machiavellica si compendia ed esaurisce; sia nel senso che, all'infuori di essa, non v'ha pel M. moralità possibile». In questa determinazione dei limiti materiali dell'etica studiata si rivela meglio l'acutezza ingegnosa e la chiara mente dell'E. Ma la precedente sistemazione è troppo sforzata, troppo vuol ridurre le parole e le idee incerte e vaghe d'uno scrittore cinquecentesco entro gli schemi offerti da una filosofia modernissima, anche se già classica, perchè possa riuscire persuasiva. A minori urti si espongono invece le pagine che seguono nello studio dell'E., sullo stato e la difesa dello Stato secondo M. E., nel complesso, l'interpretazione della teoria machiavellica dello stato, come d'un organismo vivente o *corpo misto*, per il quale la distinzione aristotelica di materia e forma assume l'aspetto del rapporto vivo tra il popolo e gli ordini giuridici che l'informano, e fanno d'una massa confusa d'individui un *vivere civile*, può esser benissimo accettata. Ma anche qui, nei particolari, accanto ad analisi fini e profonde, appare troppo frequente l'integrazione sistematica, apporto personale dell'E. che trascende le note sparse e slegate del Fiorentino, e talora vi si sovrappone.

Perchè anche qui il critico non bada alle condizioni storiche, dalle quali le dottrine prendono origine e forma, e derivan talora lo scopo, e continua a perseguire con accanito rigore un suo ideale sistema. Non vogliam già dire che manchi al M. un nucleo d'idee generali e sufficientemente chiare, bensì soltanto che queste non sono molte nè egli le volle mai legate in un insieme logico. Cosicchè, come diceva il Villari, «l'unità della sua scienza bisogna cercarla piuttosto nel suo modo di pensare», cioè fermarsi a una descrizione non soverchiamente astratta, nè tanto meno particolareggiata, e neppur paurosa di contraddizioni, della sua fisionomia di pensatore: oppure esaminare, se si vuole, i dettagli, ma lasciandoli nella lor libertà, senza costringerli entro schemi che li comprimono e li deformano. E sopratutto, bisogna aver l'occhio alla storia. Non solo a quella particolar storia del pensiero filosofico-giuridico, che l'E. profondamente conosce, e nella quale egli inquadra, talora mirabilmente, le teorie del M.: perchè a questa particolare storia il Fiorentino sfugge troppo spesso, rifugiandosi in quella più larga e comprensiva del mondo politico, letterario e morale cui egli appartenne. Se di cotesti limiti storici l'E. avesse tenuto maggior conto, egli avrebbe evitato forse certi errori di valutazione: come là dov'egli scorge, a quel modo che già altri, nelle teorie militari del M. il presentimento della moderna coscrizione obbligatoria, mentre in realtà, come ben dimostra lo Chabod, «il popolo armato del Fiorentino non è altro se non la risurrezione, momentanea ed inutile, delle vecchie milizie comunali», o anche là dov'egli immagina che il M. abbia pensato alla totale unificazione d'Italia in un regno, mentre nel «Principe» si propone solo l'ideale d'uno Stato capace di tenere a freno sotto la sua egemonia i *minori potenti* italiani e di difender tutta la penisola dall'assalto dei barbari.

Così divulso da quelle condizioni storiche che hanno offerto tanta materia alla sua solenne meditazione, e, diciam pure determinato tanta parte delle sue idee, il M. esce, da questo studio, rimpicciolito e talora falsato. E' difficile riconoscere, ancor più che nella terminologia rammodernata, nell'organismo metodico della trattazione, l'animo e la passione di quel M. che, in altri tempi, abbiam letto ed amato. Rimangono, a determinar l'importanza di questo saggio dell'E., i felici riaccostamenti del pensiero del suo autore a quello della tradizione giuspubblicistica classica, medievale e del Rinascimento; e certe indagini di terminologia giuridica, ove ha campo di dimostrarsi la sua particolare sapienza in questa materia, come là dove egli esamina i diversi significati assunti nel linguaggio del M. dalle parole *stato*, *ordini*, ecc. Anche le pagine sulla religione son tra le più belle del saggio.

* * *

In un ambiente assai più largo e denso di cose e di uomini ci trasportano le osservazioni dello Chabod, se pur esse appaian dapprima rivolte non più che a determinare la genesi, il significato e il valore storico d'una sola fra le opere del M.. Invero la preparazione di questo giovane, se anch'essa non ha paura nè di formule nè di sistemi, non è più però strettamente filosofica o giuridica, bensì essenzialmente storica, nel senso più comune e più largo di questa parola. E il saggio che qui si commenta è frutto di lunghi anni di lavoro, durante i quali non solo l'età che fu del M., ma anche quelle che la prepararono e offriron comunque materia di politiche esperienze alla mente del Fiorentino, son state studiate e valutate con diligente ed amorosa attenzione.

Gli studi storici han dato allo Ch. il senso degli svolgimenti e delle distanze; inoltre gli hanno insegnato il valore degli individui e i motivi umani delle loro azioni anche teoriche, al di là delle dottrine astratte. Cosicchè, se all'Ercole tutte le filosofie appaion come poste sopra un piano unico ed irreale, lo Ch. sa opportunamente distaccare e collocare nel loro tempo teorie che, a chi le osservi nella lor mera formulazione verbale, possono apparire, se non proprio identiche, simili. Poi, ciò che è più importante ancora, l'anima individuale del M., così lontana, come abbiam detto, dal saggio dell'Ercole, qui ricompare tutta e dal confronto delle vicende storiche e degli uomini che le stanno intorno acquista maggior rilievo.

Per lo Ch. il pensiero del M. non si svolge su di una linea sola armonicamente: chè anzi esso è «legato alla vita di lui, tanto ricca di motivi, varia, permeata dagli eventi del giorno, a tal segno che si avvertono nelle opere i successivi trapassi sentimentali dello scrittore, il cui *animo* non è sempre identico ovunque». Poche, ma potenti ed originali, son le idee che rimangono salde ai fondamenti di questo pensiero. E anzitutto il riconoscimento dell'autonomia della politica. Ma questa unità, per così dir fondamentale, del pensiero machiavellico non esclude le differenze particolari: che non son poi svolgimenti delle sue teorie determinati da necessità intrinseche a quelle, come accade negli spiriti filosofici e dogmatici, bensì, com'è proprio di uomo che alla vita circostante s'appassioni di continuo, dipendon per lo più dal mutare degli eventi esteriori. E' necessario che queste differenze non siano dimenticate. Così, se contro l'antinomia *Principe-Discorsi*, malamente interpretata ad esagerata per il passato, v'è oggi nella critica più recente la tendenza «a veder nelle due opere il comune fondo, la *virtù* che si ordina variamente in rapporto alla *materia* del soggetto», è pur giusto osservare che cotesta identificazione divien spesso troppo rigida e schematica.

«Sia pur la *virtù* individuale a base anche della repubblica...; non resta meno che, nell'un caso, la forza della vita collettiva, la *virtù* delle membra, la involge in sè, mentre, nell'altro, si mantiene con assoluta rigidezza il carattere individuale. E siccome il M. non era un astratto teorico..., ma un politico e un uomo di passione che le idee veniva a mano a mano sviluppando e determinando in strettissima connessione con le attività, le speranze, lo scopo pratico dei diversi momenti, così rimane da vedere quale differente contenuto debba necessariamente ritrovarsi in un criterio apparentemente identico.... Or un diverso orientamento della vita intima, e quindi del pensiero del M., nelle sue opere, non si può negare». Donde la necessità di studiare le opere nella loro genesi umana, e qui in particolare il «Principe».

Nei primi mesi del 1513 M. si ritira in villa, a S. Casciano. Le disgrazie recenti, le miserie della vita quotidiana fra' rustici donde si risolleva più alto e teso il suo orgoglio d'umanista, e sopratutto la disperazione della storia d'Italia, lo distaccan dal presente e lo conducono a ritrovare, sulle orme di Livio, in Roma antica, il suo ideale dello stato forte libero e sano. Sorgono i primi appunti delle *Deche*, «superbo elogio della vita politica, quale sorge in una società non corrotta, e cioè fiorente d'energie collettive, il cui libero manifestarsi trascina seco l'evoluzione e il progresso degli ordinamenti statali».

Quasi d'improvviso il M. abbandona le *Deche*: «un'altra immagine si fa innanzi a ricever decisi lineamenti dalla meditazione solitaria». composto di getto, pressochè compiuto quale oggi appare, vien fuori, tra il luglio del 1513 e il febbraio del 14, il trattato del *Principe*. «Questo trapassar dall'uno all'altro ragionamento non fu contradizione, ma bene il definitivo risultato di un travaglio spirituale lento e continuo, di cui si avverton già le prime espressioni negli stessi abbozzi dei *Discorsi*». Non poteva infatti il M. tenersi troppo a lungo lontano da quella realtà presente, ch'era la sua disperazione certo, ma anche il suo amore. E questa è la ragion prima e generale del *Principe*: cui possono aggiungersi i motivi pratici ed occasionali messi in luce dal Villari e da altri.

Quanto alla figura del Principe, la storia italiana appunto l'offriva all'immaginosa meditazione del M. Le pagine, nelle quali lo Ch. descrive i caratteri e le forme di questo periodo storico, son certamente tra le più belle del suo libro. L'annientamento della coscienza popolare, attraverso la stanchezza delle lotte comunali, vi è rappresentato con animo vorremmo dire affettuoso. Su questo popolo che, rinunciando ad ogni attività politica, si contenta ora di chiedere sicurezza dei beni e delle persone nel contado e lungo le vie, sorge e cresce il dominio veramente personale del signore, unico e fragile centro d'unità degli stati regionali. «Se le signorie avevan avuto il loro trionfo proprio al declinare della virtù politica nella società comunale, la loro opera veniva a determinarne con impressionante continuità un ulteriore e definitivo annientamento». Si preparano le miserie morali della prossima storia italiana. «Una grande coscienza politica si era spenta: rimanevano i gruppi sociali l'uno ostile all'altro, profondamente scissi dal tradizionale spregio dei borghesi verso la plebe, dall'odio di questa verso i ricchi, dalla beffarda asprezza, infine, dei cittadini di qualunque condizione verso i rozzi villici». Accanto alla massa stanca, disanimata e lontana, eran vive sole le grandi figure statuarie dei signori: gli individui. Tra loro si svolgeva, abilissima, sottile, avventurosa, ma profondamente inutile, la partita dei diplomatici.

Lo Ch. mette in rilievo il contrasto ch'è tra questa storia e quella che vede nello stesso tempo sorgere fuori d'Italia i grandi stati nazionali. Là, dietro i re, muniti d'un carattere sacro e tradizionale, che manca ai nostri signori, stanno le larghe e vive forze borghesi e popolari: la virtù delle membra involge, limita e conduce per vie sicure quella degli individui. Ma in Italia i tentativi di Gian Galeazzo e di Ladislao per creare un vasto stato unitario, poggiati solo sull'abilità e sulla potenza individuali, falliscono. Ad essi ritorna appunto, con la sua speranza animata dalla passione, il M. uscendo oltre i confini della politica d'equilibrio che si svolge intorno a lui. E il suo *Principe* sarà appunto il «principe nuovo, cui non la memoria degli avi, non il ricordo d'una lunga passione comune con il proprio popolo sorreggono, ma soltanto la personale scaltrezza e la forza del volere, l'abilità guerriera e la sapienza diplomatica». Così la storia italiana, questo mondo vuoto di profondi motivi morali e politici, sul quale emergono scarse volontà individuali, si riflette nel libro più rigorosamente logico del M., creato però anch'esso sulle basi di una fede e d'una passione. Il popolo vi è del tutto assente, povera e mancante di fierezza vi appare la nobiltà. Lo stato coincide con il Principe. «Il M. ritorna al pensiero dei grandi combattenti del Trecento, lo integra con la sua esperienza e con la sua immaginazione, afferma nuovamente la necessità della lotta aperta, e quindi dello stato forte, quale, nella realtà, ha

cercato di recente il Valentino». Dall'incontro dunque d'una larga esperienza storica ed umana, concreta e ricca di motivi, e d'una fede calda e tenace, sorge la figura di questo Principe che dovrà riportare la grandezza in una terra «corsa, predata, forzata e vituperata», in un popolo «stiavo, servo, disperso»: creando uno stato sufficientemente grande ed organizzato per difendere l'Italia dai barbari.

In questa storia della genesi del *Principe* son già impliciti i caratteri e i limiti del pensiero del M. Nella determinazione di questi limiti individuali e storici è appunto la parte più originale e più profonda dello studio che stiamo esaminando. La creazione del Fiorentino, che vuol essere un piano pratico ed effettuabile, è ancora una volta un'illusione. Essa poggia su una perfetta coscienza della profonda *corruzione* d'Italia: ma la speranza del rinnovamento impedisce al M. di scorgere le ragioni vere di questa decadenza politica; cosicchè egli vuol vederne la causa prima nella mancanza d'una milizia propria. Qui, sulle tracce dello Hobohm e del Delbrück, lo Ch. dimostra chiaramente ed efficacemente gli errori particolari che inducono il M. a condannare il mercenarismo, fenomeno necessario e giustificato della storia europea del sec. VX, e a confonderlo con il sistema dei condottieri, proprio degli stati italiani; e gli impediscon di vedere le vere cause dell'inferiorità, anche militare, dei principi nostri. In realtà qui il M., «nel richiedere che le armi siano affidate agli uomini stessi della terra, ritorna ad essere l'uomo dei municipî, il discendente degli antichi borghesi del libero Comune». Dopo aver considerato assente il popolo dalla scena politica in tutto il suo libro, egli lo richiama per dargli le armi e affidarsi alla sua forza morale. Ricompare così in queste pagine del *Principe* e nell'*Arte della Guerra*, lo spirito dei *Discorsi*, privo però dei suoi sostegni storici naturali: «quella confusa fiducia nel popolo, più forte di ogni pessimismo teorico, che è pur necessaria per affidargli le armi, rimane sentimento ingenuo ed oscuro».

Così il *Principe* fu in sè stesso e in relazione ai propositi di chi lo scrisse, una tragica, se pur eroica, illusione. Come la realtà dimostrò quasi subito. In questo contrasto pieno d'amore del M. co' suoi tempi, la sua figura acquista un potente doloroso rilievo. E qui lo Ch. ha pagine finissime, dove mette a confronto l'immaginar prepotente e la robusta indomata passione che rompe nel M. il dignitoso atteggiamento del diplomatico, con la marmorea compostezza ed eleganza del Guicciardini, che preannunciano «la regolarità e la monotonia di Firenze granducale»: pagine che non si riassumono, ma bisogna leggere.

Il vero valore del Principe è oltre ciò che il M. poteva vedere e prevedere: nel netto riconoscimento dell'autonomia e della necessità della politica al di là del bene e del male morale, e nella robusta invocazione d'un solido governo centrale. «Lasciando come termini all'operare dei reggitori solamente la loro capacità ed energia, il M. apriva il campo ai governi assolutistici». Di questo valore storico ed europeo del suo scritto egli doveva essere naturalmente inconsapevole: «creando il *Principe* per un passionale ed immediato intento, non poteva sospettare di consegnar in tal modo all'Europa il codice della sua storia di due secoli».

* * *

In che cosa dunque il giudizio de' nuovi critici si distingue da quello dei loro predecessori e lo supera? Per rispondere a questa domanda in modo pieno, si dovrebbe venir forse ad esaminare i pregi e i difetti di tutta la critica recente, e il nostro discorso allora s'allungherebbe troppo più che non sia nelle nostre intenzioni. Ma intanto un punto di stacco e di superiorità balza agli occhi d'ognuno.

Voglio dire la maggior preparazione filosofica delle generazioni nuove, che permette a queste d'uscir fuori alfine dai ceppi d'una questione moralistica, nella quale finora più o meno tutti gli studiosi, anche dell'Ottocento, nè certo meno degli altri il Villari, s'eran venuti ad impaludare. Concludessero essi francamente la immoralità delle teorie machiavelliche, oppure, mossi da malintesi scrupoli nazionalistici e da simpatie d'umanisti, si sforzassero di mettere innanzi ancora una volta le giustificazioni finalistiche, pratiche, sentimentali, che correvan già nel Seicento e nel Settecento, tutti avevan posto la questione nel modo peggiore. Solo il De Sanctis aveva saputo sottrarsi ai pericoli d'una disputa bizantina, uscendone fuori d'un salto, e mettendo in rilievo, del suo uomo, la serietà e la passione di fronte al mondo del Rinascimento. Ora la formulazione crociana dell'autonomia dell'attività economica o utilitaria o politica ha offerto ai giovani critici un nuovo ponte di sostegno, logicamente più saldo. Converrà però ch'essi non s'inorgogliscano troppo. Perchè anzitutto questa teoria non risolve, sibbene sposta soltanto la questione morale proposta dagli studiosi precedenti: se non potremo dire più, per adoperare le parole d'una celebre nota manzoniana, che il M. abbia «messa l'utilità al posto supremo che appartiene alla giustizia», e osserveremo invece ch'egli ha teso il suo sguardo appunto a scoprire ed isolare la categoria dell'utilità: ciò non per tanto i rapporti fra utilità e giustizia, attività politica e morale non mutano, in specie nei rispetti delle opere machiavelliche. In secondo luogo, cotesta scoperta del M. è da ritenersi piuttosto implicita che non apertamente enunciata negli scritti del Fiorentino: onde erra chi, come l'Ercole, si sforza di mostrarvela svolta e teorizzata in tutti i suoi aspetti. Come abbiam detto. E perciò, per altro verso, fa bene chi, come lo Chabod, lascia in pace la morale e si chiude nella storia.

Ma non qui forse è il merito maggiore dei nuovi critici: bensì nella determinazione appunto dei limiti storici entro i quali si muove il M. e dell'efficacia ch'egli ha esercitato sugli spiriti dei contemporanei e dei posteri, del luogo insomma ch'egli occupa nella storia del pensiero europeo. Per questo lato entrambe le opere che abbiam sott'occhio si rivelano assai utili, ma più quella dello Chabod. Nè più si tratta di raccogliere un vasto materiale erudito, ciò che avevan fatto egregiamente il Tommasini e il Burd: bensì di valutarlo ed ordinarlo storicamente. Nel che il migliore dei nostri critici si riattacca piuttosto ad alcune opere straniere recenti, in specie tedesche, come quella assai importante del Meinecke, che tesse la storia dell'idea di ragion di stato.

Dalla limitazione storica è naturale che la figura del M. esca alquanto diminuita e priva dell'antico rilievo statuario. Ad alcuno spiacerà forse di veder tolti al Fiorentino anche il merito e la consapevolezza dei suoi pensamenti più solidi e duraturi, come lo Ch. ha fatto. Ma anche qui si sente l'influsso delle teorie recenti che umiliano l'opera degli individui di fronte alla storia.

Abbiamo messo insieme questi due libri fin qui, come esempi del nuovo indirizzo degli studi. Ma è giusto osservare che del tipo moderno di saggio critico tiene assai più l'opera dell'Ercole, così arida e tecnica come essa è, anche nello stile, che non quella dello Chabod. La quale anzi talora si riattacca felicemente alla vecchia maniera del ritratto umano, e raggiunge spesso efficacia letteraria. Anche perciò, sebbene non se lo proponga, giova assai meglio dell'altra a chi voglia correggere ed integrare alcuni risultati del problema poetico, del M.. Per es., quando ricollega acutamente lo svolgimento stilistico dai *Discorsi*, all'*Arte della Guerra*, alla *Vita di Castruccio*, alle *Storie*, con il mutarsi successivo dell'animo del M. in confronto a' tempi e alla sua passione. Ma sopratutto questa rappresentazione d'un M. appassionato, che corre dietro alle sue fantasie e ai suoi «castelluzzi» ci insinua ancor una volta il dubbio che esagerasse un tantino il De Sanctis quando definiva quella sua prosa «chiara e piena come un marmo», «tutta pensiero e tutta cose», anzi «tutta e sola cervello». Allo stesso modo altri parlò poi del M. come d'un impassibile chirurgo, e anche più di recente su questa interpretazione tornava ad insistere Mario Rossi in due analisi ben note di due brani del «Principe». Si tratta più che altro di sfumature, perchè anche il De Sanctis avvertiva che quella prosa è un marmo sì, ma «un marmo qua e là venato», e più chiaramente ancora che in quegli scritti «la cosa vien fuori... naturalmente colorita, traversata d'ironia, di malinconia, d'indignazione, di dignità, ma principalmente lei nella sua chiarezza plastica».

Quanto poi al contrasto che il De Sanctis stesso pone fra questa prosa, come ricca d'un contenuto nuovo scientifico ed umano, e tutta l'altra del Cinquecento quasi, come rivolta a perseguir soltanto un ideale di perfezione formale, ci sarebbe probabilmente molto da ribattere. E per conto nostro pensiamo che la giusta posizione storica di quella prosa risulti meglio da un confronto fondato su tutt'altre ragioni, proprio non di contenuto ma di forma, a quel modo che facevano fino a poco fa i nostri umanisti, e nessuno forse meglio del Lisio, in poche pagine pressochè sconosciute. Ma questa è una digressione che, a voler essere dimostrata, richiederebbe tutto un altro e forse più lungo discorso.

NATALINO SAPEGNO

La giostra dei pugni

L'enigma di Gide

Noi sentiamo per Gide nessuna curiosità pettegola; seguiamo con attento interesse la danza inquieta della sua sensibilità multicolore. Il *Journal des Faux-Monnayeurs*, minuta documentazione della genesi di un romanzo che era già per metà intarsiato di rivelazioni sulla propria costruzione, non ci ha quindi soddisfatto. Abbiamo ammirato le belle sentenze e certi icastici «bianchi e neri» raffiguranti delicate fasi della creazione artistica: ma le nostre esigenze critiche sono rimaste intatte. Esse risultano dai dati seguenti:

1. - Gide scrittore è un pallido e smorto stilista, i cui periodi si trascinano e muoiono l'uno sull'altro come quaglie al passo;

2. - Gide si prepara il materiale con l'ingenuità di un romanzatore di provincia, accumulando ritagli di giornale con la cronaca dei delitti e discutendo sull'individualità dei suoi personaggi con l'aria di muovere dei fantocci;

3. - I suoi protagonisti e deuteragonisti, le sue *liaisons* omosessuali, i suoi diarii di viaggio e di tavolino destano al primo contatto una certa ripulsione, che non si riesce a dimenticare;

4. - Con tutto questo Gide è un maestro, i suoi libri hanno un fascino indiscutibile, e la sua figura di artista, dalle *Nourritures terrestres* al *Voyage au Congo*, ci tormenta come un problema.

Forse la chiave dell'enigma sta nel tumulto malcelato, nella costante inquietudine di questa coscienza di calvinista protesa verso un ideale atticamente pagano.

Anti - Joyce.

Tutta la fama di Joyce è fondata sulla illeggibilità di *Ulysses* e sulla possibilità di sostituirlo correntemente con la lettura di *Dedalus*, dei *Dubliners* ecc. Crediamo che quando le persone che hanno letto *Ulysses* sul serio siano più di mille, o non appena poi il libro esca tradotto in francese, questa fama andrà sottoposta a una severa rivalutazione. Joyce passa per un pornografo, ed è il più innocente e casto scrittore del mondo; Joyce è ritenuto un amatore di squisitezze artistiche, e invece è rozzo e inelegante in tutto il suo stile. L'enorme mole di *Ulysses*, minuzioso resoconto delle azioni, dei gesti, dei pensieri, dei sogni di un Signor Bloom qualunque, con un brillante prologo senza costrutto e quarantadue pagine di vertiginoso monologo, senza un punto nè una virgola, della signora Bloom alla fine, — non è un'opera d'arte. E' una congerie di finissime e sottili analisi psicologiche, di osservazioni micrometriche e microscopiche sopra il più comune e ordinario piccolo borghese che si possa immaginare; ma la sintesi non c'è. La sintesi, e in misura apprezzabile c'è solo nelle opere minori, in cui Joyce non era ancora, o non più, veramente e schiettamente se stesso.

Ritorno a Mallarmè.

Il numero di novembre della *Nouvelle Revue Française* — dedicato a Mallarmé, la nuova edizione dell'ampio saggio di Albert Thibaudet — dedicato a Mallarmé, e fin dalla scorsa primavera la publicazione dell'inedito *Igitur*, hanno segnato gl'indici fondamentali di un cospicuo movimento per la rivalutazione di questo riconosciuto maestro del simbolismo e per la sua incoronazione sul trono di sovrano dei «poeti puri». L'enigmatico autore dell'*Après-midi d'un Faune* ritorna a imporre il suo sguardo di sfinge sopra la marea dei discepoli che parevano essersi da lui, lentamente, emancipati nel corso di un quarto di secolo.

Cattivo segno: perchè il tecnicismo e il simbolismo di Mallarmé caratterizzarono lo sforzo massimo fatto da un individuo per nascondere la povertà poetica della sua epoca e sua. Un nuovo fiotto di ispirazione viva riempì quei vuoti algoritmi e sotto la veste della loro elaborazione produsse la rinascita della poesia. Siamo ora vicini di nuovo all'esaurimento del fiotto?

Invero, quando si parla di «poesia pura» e la si vuol distinguere e contrapporre alla poesia *impure* (secondo un motto spiritoso della contessa di Noailles), si rivela uno stato di inquietudine e di incertezza sulle sorti della poesia che è proprio di chi comincia a trovarsi fuori del regno della poesia stessa.

Poeta fu Stefhane Mallarmé, e nobilissimo; ma la sua vena era scarsa ed eccessivamente soggetta a revisioni intellettuali. Pieno di uno squisito senso della fuggevolezza di ogni attimo poetico, diresse tutte le sue energie allo scopo di fissare a sè stesso e agli altri tutti gli elementi di contorno fra cui l'attimo era vibrato e poteva ancor vibrare: ma la rarità di tali attimi nello suo spirito di sottile ragionatore e di esteta terribilmente riflesso, e l'impossibilità di rappresentare e comunicare il loro contenuto ineffabile procedendo com'egli faceva per cerchi concentrici dall'esterno all'interno, resero la poesia così generata una creatura marmorea e austeramente scheletrica, anche quando si ammanta di tutte le porpuree sfumature di una carnale sensibilità. E ogni sforzo autocritico di Mallarmè fu, in sostanza, diretto alla rifusione in pochi sonetti statuari di alcuni temi ricchi di mistero ma limitati nel loro insieme, come fossero una costellazione dentro i cui spazi immensi ma non infiniti egli doveva aggirarsi.

I suoi discepoli riuscirono ad essere poeti, a fare della poesia, in quanto si assimilarono il contenuto fervore, il sottile scrupolo di cui vibrava lo spirito del maestro: non già in quanto attendessero ad imitare gli schemi di cui egli si era compiaciuto e tormentato ad un tempo, nè in quanto restassero su quel terreno ch'egli aveva così faticosamente esplorato zolla per zolla.

Ritornare ora a Mallarmé, ritornare alla «poesia pura», quando il vero Mallarmé non è mai stato dimenticato nè la poesia vera è mai morta, non può avere altro significato che questo: approfondire e accentuare i contorni e le sfumature del criticismo poetico propugnato da Mallarmé. Ogni diverso senso che si voglia imprimere a questo movimento sarà nè più nè meno che un indice di povertà lirica nella letteratura francese contemporanea.

Uno dei Verri.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI

Tipografia Sociale - Pinerolo 192